

Александър Панов, проф. д. н.

Институт за литература – Българската академия на науките

ПРОБЛЕМИ НА ЖАНРОВАТА ТЕОРИЯ¹

Резюме. Статията разглежда някои от най-проблематичните въпроси на жанровата теория: отношението между понятията род и жанр; основанията за съществуването на жанра и неговата функция в социалното битие на художественото произведение; предпоставките, довели до възникването на жанра като важен елемент на художествената комуникация. След като дълго време жанрът е възприеман предимно като структурно образувание, служещо най-вече за нуждите на класификацията, в последно време се налага идеята, че неговата функция е свързана с комуникативната същност на художествения дискурс. Става все по-ясно, че на практика жанрът изпълнява ролята на дискурсивна норма, организираща всички аспекти и равнища на художественото въздействие. Това обстоятелство определя и ролята, която жанрът играе при реализиране социалните функции на словесното изкуство. Затова и основните предпоставки, довели до възникване на жанра като важен елемент на художествената дейност, се търсят преди всичко със средствата на културната антропология. Най-важната предпоставка за появата му според защитаваната от статията хипотеза е появата на художествената фикция, свързана с възникването на нарацията, разделяща художествения дискурс на две събития – референтно (събитието, за което се разказва) и комуникативно (събитието на самото разказване). Именно тази двусъставност определя всеки художествен дискурс като фикционален, независимо дали представя документални или измислени събития. Другите две основни предпоставки за възникването на литературния жанр са подчертано писменият характер на литературата като специфичен обществен феномен и появата на идеята за естетическа дейност, което от своя страна води до формирането на такива специфични литературни институции, каквито са индивидуалното авторство и поетиката като проява на литературното самосъзнание.

Ключови думи: род, жанр, дискурс, фикция, естетическа дейност, поетика

¹ Публикуваната статия е част от цялостна книга, която иска да представи типологията на литературните жанрове в системата. Тъй като това е един от най-старите проблеми на литературната теория, поставен още от Платон и Аристотел, няма как да се избегне проследяването на основните, открити в течение на вековете, проблеми, свързани с жанровата теория. Именно това е задачата на предлагания тук откъс. Актуалното състояние на проблема, както и представянето на една цялостна система на литературните жанрове, са задачи на останалите части от книгата.

1. Родове и/или жанрове

Едва ли в раздираното от противоречия литературознание има друга толкова устойчива идея като убеждението, че в литературата съществуват три рода, които от своя страна се състоят от подчинени на тях жанрове. Епосът, лириката и драмата се възприемат като природни форми, както ги нарича Гьоте. На този фон учудващо изглеждат нестихващите вече две хиляди и петстотин години полемики и най-разнообразни предложения, претендиращи да изградят една стройна и вътрешно непротиворечива теория за същността на литературните родове и за техните взаимоотношения със съставлящите ги жанрове.² Ако епосът, лириката и драмата наистина бяха природни форми на поезията (*Naturformen der Dichtung*), нямаше ли да е достатъчно просто да бъдат описани и определени на базата на известния логически механизъм за най-близкия род и определящата разлика, както описваме, определяме и класифицираме всички останали природни форми в материалния свят: химическите елементи, неорганичната природа, растенията, животните и т. н. Или ситуацията в областта на литературата все пак не е чак толкова природна и проблемът би трябвало да се решава по друг начин?

Всъщност, макар че според изразителите на това изградено преди двеста години твърдо убеждение, разделението на литературата на три рода води началото си от Платон и Аристотел, това не е съвсем така. Утвърждаването на тези три единни родови понятия се случва сравнително късно, едва в края на XVIII и началото на XIX век и отразява една чисто романтическа по своя характер представа за същината на литературата.³ А според Жерар Женет позоваването на Платон и Аристотел иска просто да осигури авторитетност на това убеждение и да внуши идеята за вечност на трите основни рода на литературата.⁴

В европейски контекст разсъжденията за различните начини, по които словесното изкуство подражава на природата, започват, както е извест-

² Повече или по-малко систематични обзори на тези полемики виж в: BEHRENS, I. *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst*. Halle/Saale: Max Niemeyer, 1940; *Теория литературы. Роды и жанры литературы*. Москва: Наука, 1964; HERNADY, P. *Beyond Genre. New Directions in literary Classification*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1972; HEMPFER, K. *Gattungstheorie. Information und Synthese*. München: Wilhelm Fink, 1973; СТЕННИК, Ю. В. Система жанров в историко-литературном процессе. – В: *Историко-литературный процесс: проблемы и методы изучения*. Ленинград: Наука, 1974; ПОСПЕЛОВ, Г. Н. Типология литературных родов и жанров. – *Вестник московского университета*. Сер. IX, Филология, 1978; GENETTE, G. *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil, 1979; ЧЕРНЕЦ, Л. В. *Литературные жанры*. Москва: ИМУ, 1982; FOWLER, A. *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford University Press, 1982; ПАНОВ, А. Проблеми на жанровата теория. – *Литературна мисъл*, 1983, кн. 3, с. 95–115; COMBE, D. *Les genres littéraires*. Paris: Hachette, 1992; STALLONI, Y. *Les genres littéraires*. Paris: Nathan, 2001; ТАМАРЧЕНКО, Н. Д. (ред.). *Теория литературных жанров*. Москва: Академия, 2004.

³ Вж. напр.: ГЕОРГИЕВ, Н. Поява и утвърждаване на единното родово понятие лирика. – *Годишник на СУ „Св. Климент Охридски“*, ФСФ, т. X, 1969.

⁴ GENETTE, G. *Introduction à l'architexte*, p. 8.

но, от Платон и Аристотел. И при двамата разграничаването на различните начини за подражание се определя от два фактора – предмет, за който се говори (*ha lecteon*), и как трябва да се говори (*has lecteon*). По отношение на предмета обикновено се разграничават два контрастни обекта – висок и нисък. А по отношение на модалността (начина на изложение) възможностите са три: мимезис (пряко изображение на случващото се, при което липсва глас на посредника); смесено (повествование и диалог) и чист диегезис (само разказ без цитиране словото на действащите персонажи). За последния случай древните философи привеждат като пример дитирамба, но днес ние не разполагаме със запазен текстови материал от този литературен феномен. От съчетаването на споменатите два признака се очертават следните четири варианта:

- висок предмет на подражание (герои, царе и богове) и мимезис като начин на подражание – трагедия;
- нисък предмет на подражание (обикновени хора) и мимезис като начин на подражание – комедия;
- висок предмет на подражание (герои, царе и богове) и диегезис като начин на подражание – епос;
- нисък предмет на подражание (обикновени хора) и диегезис като начин на подражание – пародия.

От предложената схема може да се направят два извода:

Първо, все още липсва идеята за някаква архиконструкция (род), а съществуват само принципи, от чиито различни съчетания се оформят реално функциониращи в онзи исторически момент жанрове.

Второ, в тази схема липсва това, което днес бихме нарекли „лирика“. С други думи, текстове, съдържащи мисли, чувства и разсъждения.

От всичко това следва, че теорията за трите рода, разбирани като своеобразни архижанрове (архитекстове в терминологията на Женет), не може да се свърже с имената на Платон и Аристотел, макар по-късните автори да настояват, че тя принадлежи именно на тях.

По-късно, вече на римска почва, Диомед за пръв път използва думата „род“ (*genus*), но на практика си остава в схемата на Платон и Аристотел, определяйки същите три възможности: *genus imitativum* (драма); *genus enarrativum* (повествование) и *genus commune* (смесен). Лириката, също като при Аристотел с неговите авлистика, китаристика и пр. мелоси, остава извън рамките на предложената структурна схема.

От епохата на елинизма до Барока, когато словесното изкуство се възприема основно като особен вид занаят (*tehne*), теорията на жанровете изцяло се отказва от идеята да предложи някаква обща класификация и се съсредоточава в описанието на конкретните жанрове, актуални за съответния исторически момент. Основната цел е да се предложи определен жанров образец, който да служи като обект на подражание – вече се подражава не директно на природата, а на образци, изградени според законите на за-

наята (*lege artis*). Висока оценка и признание за майсторство получава онзи поет, който се придържа възможно най-близко до образа и в същото време творбата му има оригинално звучене. Типичен пример за подобна нагласа е възникването на един от най-характерните за Късното средновековие и Ренесанса жанрове, изградени върху строга структура, тематика и начин за вътрешно развитие на темата – сонета.

Този жанр, въвеждащ една строго определена строфична и римова схема, както и задължителна тематика, разработена в също така строга последователност, представя в най-пълна степен начина, по който се разбира жанрът по времето на нормативните поетики. Затова и в трактатите на най-големите представители на тази школа: Юлий Цезар Скалигер, Лодовико Кастелветро и Никола Боало, жанровете са представени основно като канони, предлагащи образци за следване. И все пак именно по това време за пръв път се заговорва и за познатото днес родово триединство: Милтън, позовавайки се на Кастелветро, Тасо и Мадзони, говори за епическа, драматическа и лирическа поема. А испанският монах Франсиско Каскаде в своята „*Tablas poéticas*“ (1617) за пръв път допуска революционната за времето си мисъл, че предмет на поемата може да е мисъл или чувство. Идеята е революционна, доколкото излиза извън безспорната за времето аксиома, че изкуството е подражание. А френският абат Батьо успява да намери и логическо доказателство за включването на лириката в системата на подражанието. Според него само Бог може да твори, затова човекът е принуден единствено да подражава. Но може да подражава не само на видимите действия, а и въобще.

Основното следствие от това преобръщане на понятието за подражание се изразява от факта, че в ако основно съдържание на поемата са мисли и чувства, поетът се оказва единствен владетел на словото (няма говорещи персонажи). Така се стига до познатата ни днес схема:

- говори само поетът;
- говорещите субекти (поетът и персонажите) се редуват;
- говорят само персонажите.

Оттук до прословутата романтическа триада, че лириката е субективна, епосът – обективен, а драмата – субективно-обективна, има само една крачка. Въпреки това обаче, не се стига веднага до нея. Най-напред Фридрих Шлегел определя лириката като субективна, драмата като обективна, а епоса като субективно-обективен. Тази поредност има своите основания най-вече в начина на изложение: в лириката говори само поетът, в драмата – само персонажите, докато в епоса говорят и поетът, и персонажите. Познатата днес схема произхожда от Хегеловата представа за историческото развитие – най-напред имаме колектив, последван от неговата антитеза – индивида, а след това идва ред на синтеза – отношенията между колектив и индивид. И тъй като реалната историческа поява на жанровете в обявената за образцова гръцка култура следва схемата епос–лирика–драма, основната хегелианска логическа схема *теза/антитеза/синтеза* се представя по споменатия по-горе начин.

Наложената от романтиците представа за трите рода и подчинените на тях жанрове започва да провокира появата на многобройни схеми, описващи основните принципи, по които родовете се определят, както и различните взаимодействия между тях. Особено активна в това отношение е немската морфологична школа, чиито корени, както признава един от нейните най-ярки представители, Андре Жолес, водят към Гьотевото учение за природните форми.⁵ Юлиус Петерсен⁶ определя епоса като монологично повествование за действие, драмата – като диалогична репрезентация на действието, а лириката – като монологична репрезентация на ситуацията. С други думи, тук имаме три дуални опозиции: *монолог–диалог*; *повествование–репрезентация*; *действие–ситуация*. Не всички съществуващи жанрове обаче може да се отнесат към така очертаните чисти случаи. Ето защо възникват многобройни теории, стремящи се да обяснят защо много от исторически оформилите се жанрове изглеждат такива, каквито са, използвайки в различни комбинации основните три модуса. Така възниква все още съществуващата упорита представа за т.нар. смесени жанрове, като лиро-епос например.

Основното противоречие в случая се очертава от сблъсъка на два принципа. От една страна имаме реални, оформили се в хода на историческото развитие на литературата жанрове със своите структурни и тематични характеристики. От друга страна обаче се издига тезата, че литературата може да се класифицира в рамките на извънвременна логическа схема, следваща някакви общи принципи от рода на *монологичност–диалогичност*, *субективност–обективност*, *повествование–репрезентация* и т. н. Говорейки за това противоречие, Жерар Женет казва, че става дума за разминаване на два различни подхода към литературата.⁷ От едната страна стои един чисто лингвистичен подход: разграничаване между различните начини за изказ – монолог или диалог, дословен цитат или косвена реч и т. н. Всички тези явления са обект на лингвистиката и на нейния обособен дял, прагматиката. От друга страна обаче литературознанието претендира, че родовете са чисто литературоведска категория и представляват своеобразни архижанрове, изразяващи общи принципи, докато отделните исторически формирали се конкретни жанрове са техни подразделения, или видове, както често може да се прочете в учебниците. Проблемът идва от това, че бидейки литературни жанрове, в техните характеристики неизменно присъстват и определени изисквания към тематиката и начина за нейната разработка, каквито чисто лингвистичното описание не може да съдържа, доколкото то си служи с абстрактни езикови структури. Освен това в реално функциониращите художествени произведения с лекота може да се открият безброй комбинации между различни парадигми, принадлежащи на различни исторически формирали

⁵ JOLLES, A. *Einfachen Formen*. Halle/Saale: Max Niemeyer, 1956, S. 8–10.

⁶ PETERSEN, J. *Zur Lehre der Dichtugsgattungen*. Stuttgart: Metzler, 1925.

⁷ GENETTE, G. Op. cit., p. 48–52.

се жанрови образувания. Тоест тук имаме „смесване“ не просто на три-те литературни рода, а на различни конкретни жанрови парадигми. Така например „Железният светилник“ може да се определи основно като роман-сага, доколкото представя историята на един род, но в него отчетливо се долавя епопейното разделение на света на наши и чужди, както и някои от основните характеристики на социалния роман.⁸

Тази констатация, че не е възможно да се намерят никакви общи принципи, които да послужат като единна основа за описание на отношенията между литература, архижанрове (родове) и конкретни исторически възникнали жанрове, води Жерар Женет до извода, че каквато и класификация да изберем, влизашите в нея инстанции по своята същност няма да бъдат ни по-„естествени“, нито по-„идеални“ от другите възможни. Няма такова жанрово равнище, което може да бъде обявено за по-„теоретично“ или по-„дедуктивно“. Всички исторически възникнали „видове“ са образувания, установени по емпиричен начин, посредством наблюдение върху историческите дадености. По тази причина Женет стига до извода, че не може да съществува никаква висша жанрова инстанция (род), подаваща се на определяне с изцяло неисторически понятия. Ето защо той смята, че единственото, което литературознанието може да направи, е да описва различните прояви на разнородните исторически установили се литературни дискурси. Към този извод се присъединява и Цветан Тодоров в предисловието към книгата си „Жанровете на дискурса“.⁹ Дали да възприемем този твърде релативен подход обаче, трябва да решим, когато определим ролята, която жанровата категория играе при функционирането на художествената творба в общественото пространство. В това отношение голяма помощ може да ни окаже изследването на конкретния исторически процес по възникването на жанра в развитието на човешката словесност. Въпрос, който се отнася вече не към теоретичната, а към историческата поетика. Но преди това трябва да намерим отговор на един въпрос, който теорията на родовете и жанровете като йерархически устроена система не задава. А именно – защо в литературата въобще съществуват жанрове и имат ли те никаква роля при функционирането на словесното изкуство?

⁸ Особено интересен феномен в това отношение представлява популярната повест на Виктор Пасков „Балада за Георг Хених“. В това произведение лесно се откриват белезите не просто на различни литературни жанрове, принадлежащи на различни родове: мемоар (документална проза), повест (епически жанр), балада (лирически жанр) и пасион (музикално-сценичен жанр). При това тук не става дума за някакво механично смесване, а за представяне на различните жанрови подходи към проблема за истината и нейното влияние върху човешката съдба, което превръща текста на произведението в една цялостна и органична структура, в която четирите жанрови парадигми образуват едно неразрушимо цяло. Вж повече в моята статия „Жанрови парадигми в „Балада за Георги Хених““ (ПАНОВ, Ал. *Текстът като социално действие*. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2022, с. 332–358).

⁹ TODOROV, Tz. *Les Genres du discours*. Paris: Seuil, 1978.

2. Теорията на комуникацията и проблемът за жанра

Теоретичната поетика анализира съществуващите литературни текстове, за да намери някакви общи признаци, което ще ѝ позволи да ги групира и класифицира в определени малко или повече хомогенни групи (Textsorten). От своя страна, нормативната поетика не се интересува от класификации и обединяващи принципи, а се стреми да формулира правила (*lege artis*), посочващи как трябва да се пише, респ. възприема даден жанр, като тези правила винаги са придружени от някакъв образец, който да служи като предмет за подражание. Общото между двата подхода, въпреки принципните им различия, е това, че в основата на техния интерес лежат определени текстови *структури*. Художественото произведение се възприема като обективно съществуваща *вещ* (от прякото значение на думата „произведение“, т. е. нещо направено, произведено), структурирана, респ. възприемана по определени жанрови правила.

Въпреки че още от времето на Платон и Аристотел един от най-важните жанроопределящи признаци е кой и как говори, теоретичната поетика не стига до идеята, че художественото произведение представлява определен вид *изказване*. Впрочем това не е чудно, след като и науката за езика достигна до идеята, че най-правилният подход да се изучават езиковите явления е като се анализират те в процеса на непосредственото езиково общуване. Дълги векове преди това езикът беше описван с основната цел да се дефинират граматичните правила, разположени на фонетично, морфологично, лексикално и синтактично равнище. Голямото преобръщане дойде едва в началото на XX век с въведената от Фердинанд де Сосюр дихотомия *език-реч*. Според нея езикът представлява универсален код, докато речта е употребата на този код за изграждане на реално случващите се индивидуални изказвания. Най-сериозният проблем пред дихотомията на Сосюр обаче се оказа твърде големият скок между универсалността на кода и пределната индивидуалност на речта. Липсваше яснота как точно се построяват отделните индивидуални изказвания, така че комуникацията да протича гладко и непротиворечиво както от страна на говорещия/пишещия, така и от страна на възприемателя.

През втората половина на XX век именно този въпрос застана в центъра на лингвистичния интерес. Още в началото на 50-те години Михаил Бахтин го зададе пределно ясно в известната си студия „Проблемът за речевите жанрове“¹⁰. Поставяйки въпроса коя е основната единица на езиковата комуникация, Бахтин оборва господстващото до онзи момент мнение, че това е изречението. Според него единствено *изказването* е онова, с чийто анализ може адекватно да се опише процесът на езиково общуване. Изказването на Бахтин обаче не е свободната индивидуална реч на Сосюр, доколкото неговото построяване зависи от фактори като комуникативна

¹⁰ БАХТИН, М. М. Проблема речевых жанров. – В: М. М. БАХТИН. *Эстетика словесного творчества*. Москва, Искусство, 1979, с. 237–280.

роля на отправителя, начин на разработване на темата и типичните форми за композиционно структуриране.¹¹ Тези фактори обаче излизат извън собствено лингвистичната проблематика, доколкото не описват значението на думите и правилата за тяхното съчетаване, влизащи в обхвата на онова, което Ноам Чомски нарича „езикова компетенция“ – незаобиколимо условие при осъществяването на езиковата комуникация.¹² Изброените от Бахтин фактори имат металингвистична природа и се отнасят не до синтактичната постройка на изреченията, а до правилата за построяване на изказвания в съответствие с особеностите на комуникативната ситуация, позицията на говорещия, неговия речеви замисъл и установката към определена ответна реакция. Именно типичните форми за построяване на изказвания, които хората овладяват в процеса на научаването на езика, Бахтин определя като речеви жанрове, заключавайки, че ако те не съществуват, речевата комуникация би била невъзможна.¹³

Както е известно, творчеството на Бахтин дълго време остава непознато за широката научна общност. Независимо от това обаче, повдигнатите

¹¹ „Эта завершенная целостность высказывания, обеспечивающая возможность ответа (или ответного понимания), определяется тремя моментами (или факторами), неразрывно связанными в органическом целом высказывания: 1) предметно-смысловой исчерпанностью; 2) речевым замыслом или речевой волей говорящего; 3) типическими композиционно-жанровыми формами завершения“ (БАХТИН, М. М. Цит. съч., с. 256).

¹² CHOMSKY, N. *Rules and Representations*. Oxford: Backwell, 1980. Тук трябва да обърнем внимание върху двойния превод на английското понятие *competence*, използвано от Чомски – ‘компетенция’ и ‘компетентност’. В съдържанието на това понятие може да се открият две основни значения. Едното от тях е използваното от Чомски: познаване на *обективно* съществуващи лингвистични знания (да знаят в приблизително еднаква степен езика, на който се води общуването), които са необходими и на двамата участници в комуникацията, за да протече тя нормално. Второто значение визира *субективната* способност на човека да използва обективните лингвистични знания, за да изгражда максимално ефективни за комуникативната ситуация и поставената комуникативна цел изказвания. За изразяване на първото значение на български език се използва думата *компетенция*, докато за изразяване на второто – *компетентност*. В настоящето изложение се има предвид най-вече обективното съдържание на това, което трябва да се владее от участниците в общуването, за да протече то нормално. Ето защо е използвано понятието *компетенция*. В случаите, когато става дума за субективните способности на участниците в общуването да съставят и възприемат изказвания, се използва понятието *компетентност*.

¹³ „Научиться говорить – значит научиться строить высказывания (потому что говорим мы высказываниями, а не отдельными предложениями и, уж конечно, не отдельными словами). Речевые жанры организуют нашу речь почти так же, как ее организуют грамматические формы (синтаксические). Мы научаемся отливать нашу речь в жанровые формы, и, слыша чужую речь, мы уже с первых слов угадываем ее жанр, предугадываем определенный объем (то есть приблизительную длину речевого целого), определенное композиционное построение, предвидим конец, то есть с самого начала мы обладаем ощущением речевого целого, которое затем только дифференцируется в процессе речи. Если бы речевых жанров не существовало и мы не владели ими, если бы нам приходилось их создавать впервые в процессе речи, свободно и впервые строить каждое высказывание, речевое общение было бы почти невозможно“ (БАХТИН, М. М. Цит. съч., с. 258–259).

от него проблеми занимават лингвистите, стремящи се да разбират природата на езиковата комуникация. Още през 60-те години става ясно, че Сосюровата дихотомия не може да опише адекватно начините за построяване на индивидуалните изказвания. В една от ранните си работи, „Понятието „литература“, Цветан Тодоров казва, че езиковите правила, задължителни за всеки носител на езика, са само част от правилата, които говорещият трябва да спазва при произвеждането на конкретна речева продукция. Те биват съществено допълвани с, от една страна, правилата, присъщи на всеки дискурс поотделно: официалното писмо се съставя по различен начин в сравнение с интимното; а от друга страна – от ограниченията, които налага ситуацията на общуване: от личността на адресата и адресанта, от условията на времето и мястото, в което възниква изказването.¹⁴

Тази идея е развита подробно от Мишел Фуко в монографията му „Археология на знанието“ (1968–1969), а след това доразвита в известната лекция „Редът на дискурса“, която философът произнася на 2 декември 1970 г. при заемане на професорска катедра в Колеж дьо Франс.¹⁵ Основната идея на Фуко, както и тази на Бахтин е да се намери онази базова единица на комуникативната реалност, която се разполага между мисълта и речта, връзка, според него последователно игнорирана както от философията, така и от лингвистиката. Фуко също стига до извода, че тази базова единица трябва да се търси в начина, по който се строят отделните изказвания и използва думата „дискурс“, която в своето пряко езиково значение означава именно „изказване“, „реч“. За разлика от Бахтин обаче, Фуко мисли дискурса не толкова като индивидуално изказване, подчиняващо се на установени в конкретния социум правила, колкото едно цялостно интертекстуално дисциплинарно пространство, като правило разножанрово, представляващо своеобразна полева структура, ограничена от регулативните правила на социокултурните практики. Оттук и основният извод на Фуко е че редът на дискурса е основният инструмент на властта, регулираща всички действия при осъществяване на обществената комуникация.

Понятието за дискурса най-сетне бележи появата и на онова лингвистично звено, което да свърже двата члена на иначе безнадеждно разделената Сосюрова дихотомия *език/реч*. Става вече пределно ясно, че освен правилата на кода (езика) съществуват и ред други правила, регулиращи построяването на отделните изказвания (дискурсът, разбран като „изказване“), подчинявайки го на установените в обществото граници на социокултурните практики (дискурсът, разбран като „дисциплинарно пространство“). Така се стига до утвърденото днес разбиране за дискурса като комуникативно събитие на социокултурното взаимодействие, включващо в себе си говорещия и слушащия, техните личностни и социални характеристики, както и всички

¹⁴ ТОДОРОВ, Цв. Понятието „литература“. – *Език и литература*, ЛП, 1997, кн. 1-2, с. 58.

¹⁵ ФУКО, М. *Археология на знанието*. София: Наука и изкуство, 1996; ФУКО, М. *Редът на дискурса*. – В: М. ФУКО. *Генеалогия на модерността*. София: Изток-Запад, 2016, с. 45–80.

останали аспекти на социалната и комуникативната ситуация.¹⁶

Доколкото изграждането на дискурса се проявява като непрекъснат избор между различни възможности, прокараваш си път през цяла мрежа от ограничения, и доколкото дискурсът не е система на семиотични конвенции, а система от комуникативни компетенции, той изисква осъществяването на активно взаимодействие между двете съзнания, влизащи в контакт по време на комуникативния акт. Подобно на познаването на езиковия код (*езикова компетенция* в терминологията на Чомски), правилното протичане на езиковото общуване изисква в достатъчна степен познаване на комуникативните конвенции, определящи общественото допустимите граници при построяването на дадено изказване в съответствие с характеристиките на участниците в общуването, темата, комуникативната цел и установката към ответна реакция (*комуникативна компетенция*). Именно тази комуникативна компетенция се отлива в утвърдени в общественото комуникативно пространство типови схеми за построяване на индивидуалните изказвания, които наричаме „речеви жанрове“. За разлика от образците на нормативните поетички обаче, които предлагат структурни схеми за построяване на текстове, разбрани като обективно съществуващи *произведения* на занаятчийска дейност, дискурсивната схема има подчертано комуникативна природа и произтича от нуждата изказването да постигне определена социално значима *цел*.

Точно в този извод можем да намерим връзката между общата теория на езиковата комуникация и литературата. С идеята, че комуникативният акт иска да реализира определена общественно значима цел, ние се връщаме към въпроса, с който започнахме настоящето изложение – каква е целта на словесното изкуство като цяло и на всяко от неговите произведения в частност. Интересно е, че цели двайсет и пет века онези, които мотивират жанровите си теории, позовавайки се на Аристотел, не поставят този въпрос, въпреки че в „Поетиката“ той е поставен съвсем ясно. Според неговото определение „трагедията е действие, сериозно и завършено, с определен обем и украсена реч, което чрез подражание на действие, а не чрез разказ предизвиква състрадание и страх, за да се стигне до очистване от подобни чувства.“ В това определение ясно личи връзката между определена *структура* – начин на подражание, стилистика, предмет на подражание и преследвана *цел* – очистване от неуместните чувства на състрадание и страх. Трактатът описва подробно как се случва това – чрез едно активно взаимодействие между показаното на сцената и реакцията на зрителите. В началото преходът от щастие към нещастие при един високопоставен персонаж – цар, герой или божество, води до възникване на погрешно мнение (парадокса), защото зрителят не знае какво предизвиква появата на нещастieto и смята, че героят страда незаслужено. Това предизвиква у него чувствата на състрадание към невинно страдащия и страх за себе си, защото, щом боговете може така да наказват един толкова

¹⁶ ВАН ДАЙК, Т. А. *Язык. Познание. Комуникация*. Москва: Наука, 1989, с. 122.

важен човек, какво остава за него, обикновения зрител. Постепенно обаче в хода на действието се извършва поредица от узнавания и последвалите от тях обръщания на хода на действието (перипетии), така че в края на краищата става ясно, че героят страда съвсем заслужено, защото волно или неволно е нарушил божествения ред. В резултат на това узнаване зрителят се успокоява, че светът е устроен правилно и ако някой страда, то е, защото е нарушил реда. Така се стига до очистване (катарзис) от чувствата на състрадание и страх, които са се оказали неуместни. В резултат човекът се успокоява и се убеждава, че ако спазва правилата, няма от какво да се бои.

Всичко това, преведено на езика на съвременната културна антропология, означава, че целта на трагедията е да формира определени нагласи, чувства и убеждения, препоръчвайки определен модел на поведение.¹⁷ Тук е важно да се подчертае, че процесът протича при активното взаимодействие между две съзнания – творческото и рецептивното. А нали именно това активно взаимодействие в акта на комуникацията нарекохме „дискурс“. С други думи, подобно на изказванията от всекидневната реч, художественото произведение също може да бъде възприето като определен тип дискурс, построен така, че да организира възприятието по определен начин и да постигне определена обществено значима цел, излизаща извън рамките на чисто лингвистичните структури. Вярно е, че съществува принципна разлика между изказванията, които Бахтин нарича първични, и художествените дискурси, определени от него като вторични. На този въпрос ще се върнем, когато се опитаме да изградим един всеобхватен и универсален модел на жанра. Засега е важно да се подчертае, че подобно на речевите жанрове, литературните жанрове се коренят в комуникативната природа на художествената дейност, организирайки дискурса по определен начин, така че да се постигне определена въздействена цел. Бахтин определя жанра като типична форма на изказването, съответстваща на типични ситуации на речевото общуване и отличаваща се по тема, по композиция и по стил.

Точно тук може да се види разликата между представата на нормативната поетика за жанра като свод от правила и тази на комуникативната теория, виждаща в жанра проява на вътрешната мяра, определена от комуникативното взаимодействие между адресата и адресанта на изказването. Създаването на поредното произведение в съответния жанр не се осъществява чрез следване на един утвърден образец, а чрез следване на една инвариантна структура на текстопораждането, съответстваща на изискванията на комуникативната ситуация и стремяща се да постигне определена въздействена цел. По силата на своята комуникативност художествената литература се нуждае от жанровата категория, за да организира дискурсивното взаимодействие между креативното и рецептивното съзнание по определен начин, така че да се постигне набелязаната въздействена цел. Текстът, който

¹⁷ КРЕЙПО, Р. *Културна антропология*. София: ЛИК, 2000, с. 28-48.

не е в състояние да реализира своята специфична интенционалност, не съдържа в себе си комуникативно събитие. Но дори негодният в това отношение текст неизбежно притежава някаква жанрова определеност.

Най-същественото тук е, че произвежданият от определен текст дискурс, участниците в който трябва да заемат напълно определена позиция и да формулират изказвания от определен тип, се конструира от сложна система на ограничения, докато неговият жанр се определя от креативния потенциал на своите инвариантни възможности. Оттук идва и нуждата от осъществяване на явлението, което Бахтин наричаше „памет на жанра“, или с други думи – жанровата приемственост. Проблемът се състои в това, че иска или не, писателят сътворява своето произведение в съответствие с определена линия на жанрова приемственост, доколкото не може да излезе извън рамките на комуникативната компетенция, която е необходимо условие за адекватното протичане на комуникативния акт. Оттук и нуждата при определянето на всеки жанр да се проследи пътят на историческия генезис, довел до актуалното състояние на съответното жанрово образувание.

В резултат на това можем да заключим, че понятието за жанра служи за усвояване на диахронния живот (еволюцията) на човешкото съзнание във формата на речевите практики. Принадлежността на единичното изказване към определен жанр означава включване на това изказване в силовото поле на приемствеността. Доколкото според Бахтин говорещият не е Адам (т. е. не е първият говорещ човек), той помества своето изказване (дискурс в тесния смисъл на думата) в завареното комуникативно пространство на някакъв дискурс (дискурсът в широкия смисъл на думата), волно или неволно маркирайки жанровата принадлежност на своята реч, което прави актуалното изказване само една реплика в трансисторическия диалог. Жанрът се определя не от неговите външни граници, ясно различими само при каноничните нормативно структурирани жанрове, подобни на сонета, а от инвариантното ядро на неговата жанрова идентичност. Оттук и важността на проблема за пораждането на жанровите традиции и собствено на проблема за генезиса на литературния жанр, на който въпрос ще посветим следващия параграф.

3. Произход на жанра

Създателят на историческата поетика А. Н. Веселовски¹⁸ посвещава на този въпрос по-голямата част от труда си „Три глави от историческата поетика“ (1898). В първата от тях, „Синкретизъм на древната поезия и началото на диференциацията на литературните родове“, той поставя въпроса как въобще се ражда поезията (словесното изкуство). Според него първоначалното състояние на човешката култура се характеризира с пълна синкретичност на митологичните представи за света и ритуалите, с чиято помощ човекът се е опитвал да се впише в световния ред. При провеждането на

¹⁸ ВЕСЕЛОВСКИЙ, А. Н. *Историческая поэтика*. Ленинград: Художественная литература, 1940.

тези ритуали за Веселовски особено важна е била ролята на ритъма, доколкото на този етап от човешката еволюция езикът все още не е достатъчно развит. Появата на тази най-древна форма на културата, наречена от него „песен-танц“, Веселовски мотивира с човешката необходимост да се намери изход и облекчение от натрупаната физическа и психическа енергия по пътя на ритмически организирани звуци и движения.

Основен субект на това ритуално действие е хоровият колектив, включващ всички дееспособни членове на общността. В следствие от този колектив се отделя фигурата на запевача, прераснал по-късно в познатия от гръцката драма корифей на хора. В хода на ритуалното действие, което е синкретично по своя характер, се включва и словесен текст. В началото той се импровизира напълно свободно най-вече под формата на възклицания. Тази фаза от развитието на ритуалното действие съответства на фазата от развитието на езика, когато той все още не притежава развит синтаксис, а оттам и способността да се изграждат смислени изречения-съобщения. На този етап преобладава чисто действеният характер на словото, който много по-късно Джон Остин нарече „перформатив“.¹⁹

Постепенно неорганизираното хорово действие преминава в установяването на определени време и пространство за извършване на специфични обреди: отиване на война или на лов, молитви, бракосъчетания, погребения и т. н. Всички тези обреди съдържат в себе си ярко изявен подражателен елемент, който според Веселовски е породен от вярата на първобитния човек, че символичното възпроизвеждане на желаното води до неговото реално осъществяване. Това подражание на явленията от действителността започва да се използва и като съдържание на речевите действия на хора и най-вече в тези на запевача-корифей. Всичко това в основния случай е свързано с перформатива на *заклинанието* като специфично магическо действие. Основното съдържание на тези заклинания е свързано с изискванията на делничния бит: лова, войната, размножаването, смъртта и т. н. На един по-късен етап те се развиват в известната и до днес календарна обредност и по този начин се оформят и религиозните култове. А доколкото култът изисква определена устойчивост, нараства ролята на паметта. Оттук и навлизането на *възпоминанието* като основно съдържание на хоровата песен.

С развитието на обществените отношения ритуалът вече се отделя от календара и започва да се свързва с различни фази от човешкия живот: раждане, инициация, брак, смърт. Именно те лягат в основата на представите за древния героизъм и, както показва по-късно В. Я. Пропп, провокират появата на такива протонаративи като приказката.²⁰ В хода на тези обреди се появяват текстови отрязъци, повествуващи за подвизите например на погребвания герой. Тези „плачове“ за загиналия герой вече започват да функционират и

¹⁹ ОСТИН, Дж. Слово как действие. – В: *Новое в зарубежной лингвистике*. Вып. XVI. Москва: Прогресс, 1985.

²⁰ ПРОПП, В. Я. *Исторические корни волшебной сказки*. Ленинград: ЛГУ, 1986.

извън съдбовното събитие на погребението и стават интересни сами по себе си. Така се появява още един от древните протонаративи – *сказанието*.

Съвсем друга е съдбата на *оплакването*, придружаващо същия този обред на погребението. От него се ражда не повествование, а перформатив – така се появява един от базовите протоперформативи. Същото се отнася и до подражателните действия на хора, от които според Веселовски се оформят корените на драмата.

Втората глава от историческата поетика на Веселовски, озаглавена „От певеца към поета“, проследява постепенното отделяне на поезията от песенния ритуален акт и поэтапното изграждане на писмената култура, съответстваща на съвременното понятие за литература.

Тези идеи, изказани преди повече от сто години, са неизбежно свързани с господстващите по онова време представи за родовото триединство на поезията, притежаваща три „естествени форми“: епос, лирика и драма. В този смисъл цялото изследване на Веселовски е телеологически насочено да покаже как от древния синкретизъм са възникнали тези три „естествени форми“ на поезията. И в това се състои основния недостатък на неговия подход. От друга страна обаче, бидейки един от най-изявените представители на позитивизма като научен подход, той обосновава своите изводи на базата на огромен емпиричен материал, което неизбежно води до очертаване връзките на словесното изкуство с развитието на обществените отношения, от една страна, както и с развитието на езика и дескурсивните практики – от друга. Ето къде историческата поетика на Веселовски се доближава до съвременното развитие на науката: културната антропология, от една страна, и лингвистиката – от друга.

Тази проблематика е важна за нас в опита ни да очертаем поне в общи линии проблема за произхода на литературния жанр като специфичен феномен.

Ние приехме, че категорията жанр е свързана с комуникативния аспект на езиковата дейност. Оттук следва, че въпросът за произхода на жанра е неизбежно свързан с въпроса за произхода на дискурсивната практика. В известен смисъл този процес доста прилича на превръщането на мисълта в изказване, с което един субект, *говорещият*, иска да съобщи *нещо*, свързано с явленията на обективната действителност, на друг субект, *слушания*. Така се очертава задължителната триада на всяко комуникативно действие, изразяващо се в системата на личните местоимения – *аз*, говорещият субект, *той*, предметът, за когото се говори, и *ти*, субектът, на когото се говори. Появата на тази триада може да се сравни с превръщането на мисълта в комуникативно действие.

В началото съществува една неартикулирана мисъл, зародила се в човешкото съзнание. Още в процеса на своето оформяне обаче тя прераства в това, което психологията нарича „вътрешна реч“, неизбежно свързана с езика, доколкото мисленето за нещата е възможно само с помощта на думите и понятията, чрез които ние ги осъзнаваме. Но тази вътрешна реч по необходимост проявява и своята комуникативна природа, доколкото тя може

да се обективира само в представата, че говорещият съобщава нещо на слушащия. При вътрешната реч слушащият е същият субект, аз, но той вече е *раздвоен* във своите функции. Едва след това става възможно построяването на *изказване*, съобразено с езиковите и комуникативните компетенции и на двамата участници в общуването. В резултат се стига до появата на комуникативното събитие, при което говорещият съобразява своето поведение с осъзнатата си роля на организатор на събитието на съобщението, както и с изискването съобщението да отчете действащите в дадената социокултурна ситуация конвенционална норма и по този начин да се впише в едно или друго силово поле, каквото представлява дискурсът в широкия смисъл на думата, така, както го описва Фуко.

Подобен процес протича и при оформянето на дискурсивните практики по време на еволюцията на мисленето и езика.

В най-ранните етапи на човешкото съществуване възниква необходимостта от създаване на споделена от целия колектив представа за устройството на света. Това е необходимо според културната антропология, за да се преодолее чувството на страх пред неизвестното.²¹ Тези представи отразяват преди всичко наблюденията над циклично повтарящи се процеси и явления, като по този начин се стига до едно усещане за *сигурност* в един разумно организиран и затова *предвидим* космически ред. Тези представи обаче все още имат природата на *удвояване* чрез *показване* и *подражание* и все още не са придобили дискурсивна природа. Митологичните разкази, които ние днес познаваме, са една много по-късна конструкция, изградена на базата на сведения почерпени от изображения, ритуали, мисловни и поведенчески практики. В периода на появата на митологичното мислене то има подчертано некомуникативна природа. Според голямата познавачка на древната митология О. М. Фройденберг в разказа-мит няма разлика между този, който разказва, какво разказва и на кого го разказва.²² Превръщането на тази споделена представа, чието битие много напомня това на естествените езици, в *разказ*, формиращ културната памет като събитийно-исторически процес (например митологичните разкази за сътворението на света), е един сравнително късен

²¹ Ср.: „Цивилизацията е въпрос на живот и смърт. Това звучи малко приповдигнато, но в действителност е точно така. Хората и техните общности не биха оживели на тази планета, ако те – покрай крепостите и стените на своите градове, покрай оръжията и инструментите, законите и институциите – не се криеха и зад охранителните сфери на символите: с блестящите звезди на митовете, религиите, вярванията, ценностите, идеите, теориите и художествените творби или с една дума – не бяха обгърнати от един брилянтен конструкт – цивилизацията. [...] Какви са били мотивите на хората? Според работната хипотеза на тази книга това е бил единственият начин, който им предлага възможност да оживеят на планетата Земя не само физически, но и душевно и духовно. Те трябва сами да си изградят една вселена на сигурност, свобода и розум в един свят, който сам по себе си не претежава нито свобода, нито сигурност, нито разум“ (HANKISS, E. *Abenteuer Menschheit*. Budapest: Helikon, 1999, S. 9).

²² ФРЕЙДЕНБЕРГ, О. М. *Миф и литература древности*. Москва: Наука, 1978, с. 211.

феномен, станал възможен едва след появата и развитието на понятийното мислене. Според Фройденберг появата на нарацията е една от най-важните и най-съществените културни революции, преживяна от човечеството.

Въпросната културна революция се изразява най-вече в пораждаването на това, което днес наричаме *комуникативно събитие* – един субект иска да сподели нещо, което смята за важно, с друг субект. Така първобитният синкретизъм се разрушава и се оформят креативната и рецептивната инстанции на комуникативното събитие. Възниква фигурата на адресата с неговата позиция на *незнание* и *очакване* на закономерния завършек от поредицата разказани събития. От своя страна, митологичните представи по своята природа не предполагат наличието на зрители и слушатели. Всички дееспособни членове на колектива са участници в ритуалния пърформанс.

В резултат от тази диференциация се формират различни дискурсивни практики. *Наративът*, разказващ някаква история, протичаща във времето, в чийто център стои някакво нарушаване на съществуващия ред, определено от нас като събитие, се противопоставя на *дескриптива*, чиято основна цел е да опише съществуващия ред, за да бъде опознат. От друга страна имаме *декларатив* (от лат. *clar* = ясен, светъл), чиято основна цел е да обясни защо съществуващият ред е такъв, и *перформатив* (от англ. *performance* = действие, събитие), чиято цел е не да каже нещо на някого за света, а да извърши непосредствено социално действие – заповед, молба, въпрос, завещание и др. Именно диференциацията на дискурсивните практики е основата, върху която израстват речевите, а по-късно и литературните жанрове.

По това време се оформят и основните разделителни линии в устройството на човешкото битие на *сакрално* и *профанно*, на *делник* и *празник*. В условията на делника се образуват основните речеви жанрове на базата на очертаните по-горе основни дискурсивни практики: молби, заповеди, договори, и други подобни в резултат на перформативните действия; съобщения и информации на базата на наративите; описания на обекти и повтарящи се процеси на базата на дескриптивите, както и обяснения и разяснения на базата на декларативите. В голямата си част жанровете на битовата реч съдържат в себе си повече от една дискурсивна практика – например в беседата могат да се срещнат и наративи, и перформативи, и дескриптиви, и декларативи. Важното в случая обаче е, че една от базовите дискурсивни практики се явява основна и по този начин оформя цялостната комуникативна стратегия на комуникативното събитие.

В сферата на празника и свещеното все още водещ е ритуалът, но този ритуал вече има по-сложна природа. В него има и наративи, припомнящи важни за общността събития, които трябва да се съхранят в колективната памет; и перформативи, от рода на ритуалното обругаване в хода на ритуалите на прехода, така, както са описани те в теорията на Ван Женеп и Виктор Търнър²³; и дескриптиви, и декларативи. Именно в хода на различните видове ритуали и култови практи-

²³ Вж.: ТЪРНЪР, В. *Ритуалният процес*. София: ЛИК, 1999.

ки се оформат базовите протонаративи, които оформят пет опозиционни двойки: *казание/сага; приказка/загадка; притча/екземплум; анекдот/казус; жизнеописание/легенда*, както и основните протоперформативи, водещи началото си от заклинанието: *похвала/хула, тревога/успокоение, оплакване/желание, медитативна самооценка* и декларативно *разбиране* същността на явленията на базата на надникването зад повърхността на нещата чрез *виденията*. В хода на ритуала се развива и подражателното дублиране на явленията от външния свят, прерастващо в репрезентация, изискваща активното диалогично взаимодействие между показаното и осмислянето му от страна на зрителите.

След усядането на хората и развитието на земеделието се появява и традиционният фолклор. И при него все още езиковите дискурси са в много голяма степен вписани в цялостната ритуална практика – делнична и празнична. Според Т. Ив. Живков фолклорът е част от социалната активност на етноса²⁴, при която между членовете на общността се актуализира идеологическата спойка между тях, временно изтласкана в условията на делника, и се препотвърждават основните ценности, управляващи живота на общността. Затова и жанровете, с които може да се опишат проявите на фолклорната словесност, по никой начин не приличат на тези в литературата. В две свои статии: „Принципы классификации фольклорных жанров“ и „Жанровый состав русского фольклора“ известният руски фолклорист В. Я. Пропп²⁵ приема, че фолклорните жанрове се определят по принципа на общността на поетическата система, на битовото предназначение, на формите на изпълнение и на музикалния съпровод на отделните творби. Тази класификация на фолклорните жанрове се основава на факта, че фолклорното комуникативно събитие все още е напълно вписано в това, което Т. Ив. Живков нарече „трудова-ритуален цикъл“.²⁶

С течение на времето и развитието на обществените отношения се оформя и системата на дискурсивните практики. Както тези от сферата на делничната реч – всякакъв род молби, беседи, любовни признания, ругателства, съобщения и т. н., така и от сферата на идеологическото говорене. Към последните можем да причислим вече до голяма степен оформилите се протонаративи на сказанието, притчата, анекдота, приказката, казуса и др. под., както и базовите перформативи като прославянето и охулването, оплакването и желанието, успокояването и предизвикването на тревога. В резултат на така установените дискурсивни практики се оформят и регулиращите както битовата, така и идеологическата комуникация речеви жанрове, характеризиращи се с ясно определена фигура на говорещия, предмет, цел и ситуация на говоренето. В своята „Реторика“ Аристотел дори представя теоретичен модел на жанрово оформената ораторска реч, която според него се определя от позицията на оратора,

²⁴ ЖИВКОВ, Т. Ив. *Фолклор и съвременност*. София: Наука и изкуство, 1981.

²⁵ ПРОПП В. Я. Принципы классификации фольклорных жанров. – *Советская этнография*, 1964, № 4, с. 146–154.; ПРОПП, В. Я. Жанровы состав русского фольклора. – *Русская литература*, 1964, № 4, с. 28–65.

²⁶ ЖИВКОВ, Т. Ив. *Народ и песен*. София: БАН, 1977.

предмета на речта, както и от това на кого и с каква цел се говори.²⁷

Ето защо, когато по време на елинизма (IV–III в. пр. Хр.), се появява литературата като специфичен феномен, имащ основно *естетически* характер (какъвто феномен традиционният фолклор и устно функциониращата култура, здраво вписани в ритуалните практики, все още не представляват), тя не стъпва на празно място и оформянето на нейните жанрове не идва след някакъв „безжанров“ период, а е резултат на еволюция и трансформация на вече съществуващата система на функциониращите към онзи момент речеви жанрове на делничната и идеологическата реч. Това обстоятелство трябва да се подчертае специално, защото заварената система от протонаративи и протоперформативи се основава върху типичните начини за справяне с основните антропологически предизвикателства, стоящи пред човека и неговите общности. Спътвайки върху тази система, литературата на практика продължава развитието на културата като духовна дейност, изграждаща определени идеологически нагласи и убеждения, чувства и отношения, формираща препоръчителни модели на поведение, базирани върху фундаментални ценности и практики. В същото време еволюцията на жанровия строеж дава възможност за адаптиране на начина, по който се осъществява художественото въздействие в съответствие с променящата се обществена, идеологическа и комуникативна ситуация. Точно поради тази причина всички жанрови теории препоръчват намирането и осмислянето на онзи жанров субстрат (протонаратив или протоперформатив), върху който израства всеки съвременен жанр. Именно този субстрат представлява онзи тематичен, комуникативен, въздействен и идеологически фундамент, който след Бахтин литературознанието нарича „памет на жанра“.

Принципната разлика между литературата и всички предхождащия я културни феномени, в които словото е съществен участник, е нейният *писмен* характер. Нещо, което е отразено и в самото понятие, чрез което мислим и назоваваме този феномен – „литература“ идва от латинското *littera*, което значи буква. Тук може да се възрази, че записване на словесни текстове е имало и преди оформянето на литературата като специфичен феномен. В това отношение най-показателни са текстовете на античната драматургия – трагедии и комедии. Това е така, но тук трябва да се отчете едно важно обстоятелство. В този случай писменият текст има основно техническа функция, той представлява нещо като сценарий, върху който се изгражда спектакълът. Но истинското функциониране на словесното произведение продължава да бъде устно и то в системата на определени религиозни или граждански ритуали (театралните представления в гръцките полиси са част от празника). Писменият характер на литературата предполага, че нейното функциониране ще се извършва чрез разпространяването на специално подготвени писмени текстове в условията на индивидуално четене. И в този случай, както отбелязва Богдан Богданов, се осъществява

²⁷ АРИСТОТЕЛ. *Реторика*. София: Захарий Стоянов, 2013.

специфичен вид ритуално действие, обединяващо всички четящи един и същи текст (макар и по различно време и на различно място) в една ценностна *комунитас* (по Търнър).²⁸ Тази комунитас обаче е виртуална и става възможна само заради това, че съществува един стандартен текст, с който участниците в също така виртуалното ритуално действие се срещат. С други думи, дори и възприемането на литературата като особен вид ритуал също е базирано върху наличието на стандартизиран *писмен* текст (за разлика от вариативността на устно разпространяваните фолклорни произведения).

Функционирането на литературата чрез разпространяване на стандартизирани писмени текстове в условията на индивидуално четене, осъществяващо се по различно време и място, в различен културен контекст и сред разнородна по своя характер публика, води до принципно несъвпадение между акта на създаването и акта на възприемането на текста. Вследствие на това строежът на литературното произведение, който трябва да организира протичането на дискурса като активно взаимодействие между креативното и рецептивното съзнание, трябва да се съобрази с принципното несъвпадение между комуникативната ситуация на създаването на текста и тази на неговото възприемане. В резултат самото дискурсивно действие става *виртуално*. В нормалния случай (при традиционното езиково общуване в единна комуникативна ситуация) най-напред се изгражда дискурсът, а като негов резултат възниква и структурираният по определени правила текст. В процеса на литературното взаимодействие тази поредност се обръща. Авторът създава текста, в който са закодирани възможностите за осъществяване на дискурс, а той, от своя страна, се осъществява виртуално в процеса на четенето. Така литературният дискурс по определение се явява вторичен и фикционален. Това води до необходимостта писменият текст да бъде построен така, че да организира възприятието по определен начин, за да се осъществи присъщият за съответния жанр специфичен начин на взаимодействие между креативното и рецептивното съзнание. Затова и разглеждането на проблема за генезиса на литературните жанрове се заключава в проследяване на начина, по който се трансформират протолитературните феномени, в които може да се видят някои принципно важни за последващата жанрова еволюция стратегии за тематизация на действителността, както и на начините за проява на авторската функция и адресацията.

Комуникативната стратегия на писмено-опосредстваното, а не устно-непосредственото общуване е принципно най-важната предпоставка за възникването на литературата като жанрова система, но в никакъв случай не е единствената. Втората не по-малко съществена предпоставка е овладяването на *нарацията* като комуникативна стратегия на собствено *вербалния* начин на разказване, заменила архаичната система на показването, имитиращо явленията от действителността с неезикови средства.

²⁸ БОГДАНОВ, Б. Четенето, писането и литературният текст като проблеми на културата. – В: *Социологически преглед – бюлетин*. Извънреден брой, 1987, с. 40–55.

Протолитературните жанрове се оформят в процеса на прехода от цикличност към линейна история. Жанровата същност на наратива се състои в съобщението за някаква заслужаваща вниманието на възприемателя „история“. Именно тя става основният жанров „предмет“ на наратива. Комуникативната ситуация на наратива предполага наличието на *знаец* (свидетел и съдия – Бахтин) носител на „вестта“ (повествование идва от вестни – зная, узнавам), който я съобщава на един принципно неизвестен адресат, чието виртуално присъствие се закодира в структурата на текста. Съвременната наратология обозначава тази фикционална фигура с понятието „наратор“, чиято функция е огледално отражение на функцията на също така фикционалната фигура на наратора. Тази комуникативна стратегия е присъща по принцип на повествователния дискурс, който по пътя на своето усложняване и филиация изгражда различни жанрове, определени по тема, по композиция и по стил.

В центъра на наративния дискурс стои *събитието*, т. е. нещо, което нарушава съществуващия ред и се появява само веднъж. Това е непознат феномен за митологичната култура, която иска да утвърди в общественото съзнание не нещо, което се е случило веднъж, а нещо, което е било винаги. Според О. М. Фройденберг наративизацията на мита като разказ за процеса по създаване на света е значително по-късно явление.²⁹ Освен това съдържанието на мита не се съобщава на незнаещо външно лице. То се разиграва в синкретичното действие на ритуала през познаващите го много добре членове на колектива от „свои“ (рода или племето). В този процес няма разлика между този, който разказва, това, за което се разказва и на кого се разказва. Всички те са едно синкретично цяло.

Разбира се, и древните хора не са могли да минат без съобщения за явления, нарушаващи съществуващия ред. Тези съобщения обаче си остават на равнището на делничното общуване и не прерастват в културен феномен. Реакциите на подобни излизаци извън нормата събития се осъществява най-често от ненаративни изказвания – перформативи, дескриптиви, миметични наподобявания, но не се отливат в специални съобщения, разказващи с чисто езикови средства някаква история, на която разказващият е бил свидетел и съдия, доколкото самото решение да се разказва произтича от отсъждането, че това е нещо значимо за живота на общността и затова заслужава да бъде споделено. Именно поради тази причина появата на нарацията като комуникативен феномен се оказва решаващ фактор за възникването на литературата изобщо, а не само на наративните жанрове в частност.

Наративното изказване е двусъбитийно, раздвоено на *референтно* (за което се разказва) събитие и *комуникативното* събитие на самото разказване. Това обстоятелство също изиграва принципно важна роля за появата на литературата като специфичен културен феномен. Разбира се не всички литературни жанрове разказват за събития. Лириката говори основ-

²⁹ ФРЕЙДЕНБЕРГ, О. М. *Миф и литература древности*, 1998.

но за състояния и процеси, а драматургията не разказва за поведението на героите, а непосредствено го *показва* на сцената. Въпреки това обаче, и тези жанрове, въпреки ограниченото присъствие в тях на наративни дискурси (нека припомним, че нарацията освен да излага история изисква тя да бъде представена чрез посредника наратор), дължат своето възникване на наративния поврат в културата.

Най-напред защото чрез нарацията човекът успява да усвои и осмисли събитийната част от своето битие, за разлика от митологията, която утвърждава основно процесуалната му страна. Лириката често представя моменти от живота, които са лишени от събитийност, но след овладяването на събитийната страна на битието те вече се мислят като част от едно битие, притежаващо и процесуална, и събитийна същност.

На второ място, нарацията отделя не задължително измисления, но задължително въображаема свят, за който се разказва, от света, в който реално съществуват авторът и читателят, където протича събитието на разказването. По този начин светът, за който се разказва, се превръща във фикция, в „образ“, който не е самата действителност, а само ѝ подражава. В процеса на възникване на литературата като специфичен феномен, тази *образност* се оказва присъща не само на наративните, но и на драматургичните и лирическите жанрове. По този начин човекът излиза от състоянието на отъждествяването си с природата и достига до състоянието на осмисляне на действителността чрез проследяване действията на въображаем герой в едно въображаемо време и пространство. Аристотел, който представя създаването на един такъв въображаем свят под действието на вероятността и необходимостта, мотивира с него твърдението си, че поезията (литературата като цяло) е по-философична от историята, която представя реално случили се единични събития. Именно затова появата на фикционалната образност има решаващо значение за развитието на художественото мислене.

И третият, също така решаващ фактор за генезиса на литературните жанрове е появата на идеята за *естетическа* дейност. Това, от своя страна, води до формирането на такива специфични литературни институции като индивидуалното *авторство*, заменило античния авторитет на сакралното слово, и *поетиката*, т. е. теоретичното самоосъзнаване на художественото слово като майсторство от особен вид.

Според Сергей Аверинцев³⁰ това се случва в Древна Гърция, в която за пръв път се използва принципът за изобразяване и оценка на действителността чрез поглед отвън (слово *за* живота). Принцип, напълно противоположен на библейския начин да се говори за света и на човека в него „отвътре“ (слово *в* живота). Така се оформят два културни модела, които Аверинцев нарича „словесност“ и „литература“. Възникването на литературата като специфична дейност се базира на това, че в древногръцката литература се

³⁰ АВЕРИНЦЕВ, С. С. Греческая литература и ближневосточная „словесность“. – В: *Типология и взаимосвязь литератур древнего мира*. Москва: Наука, 1971.

осъществява обръщане и на съдържанието (разказаното събитие), и на самото събитие на разказване към сферата единствено на естетическото.

Това довежда до осъзнаването на типичните форми на изказването единствено според техните естетически свойства. Което на практика означава, че литературните жанрове започват да се възприемат като отделна и специфична категория, различна от обичайните речеви жанрове. От друга страна се изгражда и представата за особения естетически характер на „предмета“, залегнал в основата на художествените дискурси. Той вече се мисли като въображаем свят на условно-художествената реалност, а не принадлежаш към обективната реалност на биографичния автор и читател.

Това осъзнаване се проявява най-ярко в самата идея за човека като предмет на художествената дейност. Човекът вече се наблюдава отвън, като някакво чуждо Аз, като Другия и дори като Другия-в-мене и в резултат на това се описва като своеобразна вещ, като „характер“, който лесно може да бъде разпознат сред другите поради своята индивидуалност. В това се състои дълбокото и принципино различие на литературните жанрове от жанровете на библейската и средновековна сакрална книжнина, в която трудно се разграничават героят и авторът. В художествената литература авторът и героят се разграничават ясно по своите функции, дори и тогава, когато авторът като че ли говори за самия себе си. Това обстоятелство се оказва много важно най-вече за развитието на лирическите жанрове.

Индивидуализацията на героя, както и индивидуализацията на автора, предполагат и индивидуализация на читателя. Тази необходимост произтича от комуникативната ситуация на писмения текст, който по принцип вече се възприема не заедно с другите в „хор“, а индивидуално, насаме със своите мисли, чувства и преживявания. Вследствие на тази индивидуализация на читателя се оформя и основната въздействена стратегия на литературата – да постави на изпитание самоопределяния се човек в качеството му на отделна личност. От този момент нататък всяко литературно произведение, както и всеки литературен жанр задължително трябва да си изработят своя специфична концепция за адресата и модалността на неговото рецептивно поведение като един от базовите белези на специфичния за дадения жанр начин за организация на дискурса.

От момента, в който литературата възниква като специфичен феномен, започва и еволюцията на различните дискурсивни практики, израснали от оформените в древността протонаративи и протоперформативи, изразяващи се в изграждане на литературната жанрова система такава, каквато я познаваме днес.

ЛИТЕРАТУРА

АВЕРИНЦЕВ, С. С. Греческая литература и ближневосточная „словесность“. – В: *Типология и взаимосвязь литератур древнего мира*. Москва: Наука, 1971. [AVERINTSEV, S. S. Grecheskaya literatura i blijnevostochnaya "slovesnost". – V: *Tipologiya i vzaimosvyaz' literatur drevnego mira*. Moskva: Nauka, 1971.]

АРИСТОТЕЛ. *Реторика*. София: Захарий Стоянов, 2013. [ARISTOTEL. *Retorika*, Sofia: Zahariy Stoyanov, 2013.]

БАХТИН, М. М. Проблема речевых жанров. – В: М. М. БАХТИН, *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство, 1979, с. 237–280. [BAHTIN, M. M. Problema rechevyh zhanrov. – V: M. M. BAHTIN. *Estetika slovesnogo tvorchestva*. Moskva, Iskusstvo, 1979.]

БОГДАНОВ, Б. Четенето, писането и литературният текст като проблеми на културата. – В: *Социологически преглед – бюлетин*. Извънреден брой, 1987, с. 40–55. [BOGDANOV, B. Cheteneto, pisaneto i literaturniyat tekst като проблеми на kulturata. – V: *Sotsiologicheski pregled – byuletin*. Izvanreden broy, 1987, № 4, s. 40–55.]

ВАН ДАЙК, Т. А. *Язык. Познание. Коммуникация*. Москва: Наука, 1989. [VAN DAYK, T. A. *Yazyk, poznanie, komunikatsiya*, Moskva: Nauka, 1989.]

ВЕСЕЛОВСКИЙ, А. Н. *Историческая поэтика*. Ленинград: Художественная литература, 1940. [VESELOVSKIY, A. N. *Istoricheskaya poetika*. Leningrad: Hudojestvennaya literatura, 1940.]

ГЕОРГИЕВ, Н. Поява и утвърждаване на единното родова понятие лирика – В: *Годишник на СУ „Св. Климент Охридски“*, ФСФ, т. X, 1969. [GEORGIEV, N. Poyava i utvarzhdavane na edinnoto rodovo ponyatie lirika. – V: *Godishnik na SU „Kliment Ohridski“*, FSF, t. X, 1969.]

ЖИВКОВ, Т. Ив. *Народ и песен*. София: БАН, 1977. [ZHIVKOV, T. I. *Narod i pesen*. Sofia: BAN, 1977.]

ЖИВКОВ, Т. Ив. *Фолклор и съвременност*. София: Наука и изкуство, 1981. [ZHIVKOV, T. I. *Folklor i savremennost*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1981.]

КРЕЙПО, Р. *Културна антропология*. София: ЛИК, 2000. [R. KREYPO. *Kulturna antropologiya*. Sofia: LIK, 2000.]

ОСТИН, Дж. Слово как действие. – В: *Новое в зарубежной лингвистике*. Вып. XVI. Москва: Прогресс, 1985. [D. OSTIN, Slovo kak deystvie. – V: *Novoe v zarubezhnoy lingvistike*, Вып. XVI, Moskva: Progress, 1985.]

ПАНОВ, Ал. Проблеми на жанровата теория. – *Литературна мисъл*, 1983, кн. 3, с. 95–115. [PANOV, Al. Problemi na zhanrovata teoriya. – *Literaturna misal*, 1983, № 3, s. 95–115.]

ПАНОВ, Ал. *Текстът като социално действие*. София, ИЦ „Боян Пенев“, 2022. [PANOV, Al. *Tekstat като sotsialno deystvie*. Sofia: Boyan Penev, 2022.]

ПОСПЕЛОВ, Г. Н. Типология литературных родов и жанров. – *Вестник московского университета*. Сер. IX, Филология, 1978. [G. N. POSPELOV, Tipologiya literaturnyh rodov i zhanrov. – *Verstik Moskovskogo universiteta*, Ser. IX, Filologiya, 1978.]

ПРОПП, В. Я. Принципы классификации фольклорных жанров. – *Советская этнография*, 1964, № 4, с. 146–154. [PROPP, V. Y. Printsipi klasifikatsii folklornyh zhanrov. – *Sovetskaya etnografiya*. 1964, № 4, s. 146–154.]

ПРОПП, В. Я. Жанровы состав русского фольклора. – *Русская литература*, 1964, № 4, с. 28–65. [PROPP, V. Y. Zhanrovoy sostav russkogo folklor. – *Russkaya literatura*, 1964, № 4, s. 28–65.]

ПРОПП, В. Я. *Исторические корни волшебной сказки*. Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1986. [PROPP, V. Y. *Istoricheskie korni volshebnoy skazki*. Leningrad: Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta, 1986.]

СТЕННИК, Ю. В. Система жанров в историко-литературном процессе. – В: *Историко-литературный процесс – проблемы и методы изучения*. Москва: Наука, 1974, с. 168—202. [STENNIK, Y. V. Sistemа zhanrov v istoriko-literaturnom protsessе. – V: *Istoriko-literaturny protsess – problemy i metody izucheniya*. Moskva: Nauka, 1974, s. 168—202.]

ТАМАРЧЕНКО, Н. Д. (ред.). *Теория литературных жанров*. Москва: Академия, 2004. [TAMARCHENKO, N. D. (red.), *Teoriya literaturnykh zhanrov*. Moskva: Akademiya, 2004.]

ТЕОРИЯ литературы. Роды и жанры литературы. Москва: Наука, 1964. [TEORIYA literatury. Rody i zhanry literatuy. Moskva: Nauk, 1964.]

ТОДОРОВ, Ц. Понятието „литература“. – *Език и литература*, ЛII, 1997, кн. 1-2, с. 54–63. [TODOROV, Tz. Ponyatiето literatura. – *Ezik i literatura*, LII, 1997, № 1-2, s. 54–63.]

ТЪРНЪР, В. *Ритуалният процес*. София: ЛИК, 1999. [TARNAR, V. *Ritualniyat protses*. Sofia: LIK, 1999.]

ФРЕЙДЕНБЕРГ, О. М. *Миф и литература древности*. Москва: Наука, 1978. [FREYDENBERG, O. M. *Mif i literatura drevnosti*. Moskva: Nauka, 1978.]

ФУКО, М. *Археология на знанието*. София: Наука и изкуство, 1996. [FUKO, M. *Arheologiya na znaniето*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1996.]

ФУКО, М. Редът на дискурса. – В: М. ФУКО. *Генеалогия на модерността*. София: Изток-Запад, 2016, с. 45–80. [FUKO, M. Redat na diskursa. – V: M. FUKO. *Geneologiya na modernostta*. Sofia: Iztol-Zapad, 2016, s. 45–80.]

ЧЕРНЕЦ, Л. В. *Литературные жанры*. Москва: Издательство Московского университета, 1982. [CHERNETS, L. V. *Literaturnye zhanry*. Moskva: Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, 1982.]

BEHRENS, I. *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst*. Halle/Saale: Max Niemeyer Verlag, 1940.

CHOMSKY, N. *Rules and Representations*. Oxford: Backwell, 1980.

COMBE, D. *Les genres litteraires*. Paris: Hachette, 1992.

GENETTE, G. *Introduction a l'architexte*. Paris: Seuil, 1979.

FOWLER, A. *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford University Press, 1982.

JOLLES, A. *Einfache Formen*. Halle/Saale: Max Niemeyer Verlag, 1956.

HANKISS, E. *Abenteuer Menschheit*. Budapest: Helikon, 1999.

HEMPFER, K. *Gattungstheorie*. Muenchen: Fink, 1973.

HERNADY, P. *Beyond Genre. New Directions in literary Classification*. Itaca-London: Cornell University Press, 1972.

PETERSEN, J. *Zur Lehre der Dichtungsgattungen*. Stuttgart: Metzler, 1925.

STALLONI, Y. *Les genres litteraires*. Paris: Nathan, 2001.

TODOROV, Tz. *Les Genres du discours*. Paris: Seuil, 1978.

PROBLEMS OF GENRE THEORY

Abstract. The article examines some of the most problematic aspects of genre theory: the relationship between the concepts of architype and genre; the grounds for the existence of genre and its function in the social being of the work of art; the prerequisites that led to the emergence of genre as an important element of artistic communication. For a long time, genre was perceived primarily as a structural entity, serving mainly the needs of classification. Recently the idea that its function is related to the communicative essence of the artistic discourse appeared. In practice, genre fulfills the role of a discursive norm, organizing all aspects and levels of artistic impact. This circumstance also determines the role that genre plays in realizing the social functions of verbal art. Therefore, the main prerequisites that led to the emergence of genre as an important element of artistic activity are considered mainly within the framework of cultural anthropology. The most important prerequisite for the emergence of genre, according to the hypothesis defended by the article, is the appearance of the fiction related to the emergence of narration, dividing artistic discourse into two events – referential (the event that is narrated) and communicative (the event of the narration itself). It is this duality that defines any artistic discourse as fictional, regardless of whether it presents documentary or fictional events. The other two main prerequisites for the emergence of the literary genre are the nature of literature as writing, which is a specific social phenomenon, and on the other hand, the appearance of the idea of aesthetic activity, which in turn leads to the formation of such specific literary institutions as individual authorship and poetics as a manifestation of literary self-awareness.

Key words: genre, discourse, fiction, aesthetic activity, poetics

Alexander Panov, Prof. Phd, Dr. Sc.

Institute of Literature, Bulgarian Academy of Sciences

52, Shipchenski Prohod Blvd. (Blok 17), Sofia 1113, Bulgaria

E-mail: lapnisharan@hotmail.com