

ИСТОРИЧЕСКИЯТ ПЪТ НА ЖАНРОВАТА ТЕОРИЯ

Димитър Кирков

Теорията на литературните жанрове има хилядолетна история, започваща от Аристотел, но въпреки това няма друга област в съвременното литературознание, която да съдържа толкова разноречиви съждения, противоречия и нерешени проблеми. В съветската наука съществува единодушното убеждение че въпросите на жанра и жанровата динамика в литературния процес са сред най-актуалните и същевременно сред най-слабо разработените. Ето няколко мнения от различни години:

Г. Н. Пospelov — 1948 г.: „... жанровият проблем досега не само не е решен, но още даже не е поставен достатъчно правилно и отчетливо.“¹ 1972 г.: „Проблемът за литературните жанрове е много слабо разработен в съвременното литературознание.“²

И. К. Кузмичов — 1968 г.: „Жанровете отдавна чукат по вратите на критиката.“³

„Советское литературоведение за 50 лет“ — 1968 г.: „По-малко активно изследване засега се води по проблемите на композицията, сюжетиката, жанровете.“⁴

М. С. Каган — 1972 г.: „... в този раздел нашата поетика напред не е отишла.“⁵

Л. Г. Якименко — 1973 г.: „Със съжаление трябва да се признае, че ние не разполагаме с научно обоснована класификация, нямаме общоприети критерии за определяне на видовите различия вътре в жанра.“⁶

Поредицата от подобни изказвания би могла да се увеличи значително. Към нея се присъединяват и изследователи от други социалистически страни — С. Игов, С. Волман, А. Ковач, засягащи състоянието на националните си литературни науки.⁷

¹ Г. Н. Пospelov. К вопросу о поэтических жанрах. — Доклады и сообщения Филологического факультета, вып. V, изд. МГУ, 1948, с. 58.

² Г. Н. Пospelov. Проблемы исторического развития литературы, изд. Промышленности, М., 1972, с. 152.

³ И. К. Кузмичев. Введение в теорию классификации литературных жанров. — В: Жанры советской литературы (Вопросы теории и истории). Горьк. гос. ун-т, Учен. зап. т. 79, Горький, 1968, с. 41.

⁴ Советское литературоведение за 50 лет, изд. Наука, Л., 1968, с. 385.

⁵ М. С. Каган. Морфология искусства, изд. Искусство, Л., 1972, с. 154.

⁶ Л. Г. Якименко. На дорогах века (Актуальные вопросы советской литературы), изд. Художественная литература, 1973, М., с. 84.

⁷ Вж. С. Игов. Високо при извора. С., Български писател, 1974, с. 114; С. Волман. Система жанров как проблема сравнительно-исторического литературо-

Ако се обърнем обаче към западното немарксистическо литературознание, пред нас ще се открие една значително по-мрачна картина. Докато в марксистическата генология може да се говори за *все още нерешени* проблеми, то буржоазната наука изживява *криза във възможността* да постави обективно пред погледа си въпросите на жанра. Последица от една по-обща философска и методологическа нестабилност, тази криза се изразява или в пълен отказ от проблематиката на литературните жанрове, или в крайно абсолютизиране на отделни страни от творческия процес и от художественото произведение.¹ Макар че търси други, странични обяснения за това състояние, швейцарският литературовед М. Верли добре характеризира теоретическите лутания на колегите си в тази област.²

Вавилонското разноезичие в исторически план и многобройните противоречия в съвременните възгледи за род и жанр разкриват на пръв поглед един парадокс. Как е възможно теоретичен въпрос с такава дълга история, проблем, с който са се занимавали Аристотел, Хегел, Белински, Веселовски и мн. др., все още да не е разработен и дори поставен правилно, съобразно с изискванията на съвременната наука? Как е възможно при своето дълголетно разискване теорията на жанровете да не загуби актуалността си? И как е възможно така честото занимание с „жанра“ в литературно-критическата практика, без да има изградено общо теоретическо съзнание за него?

Поставянето на тези въпроси може да доведе литературоведа до два диалектално противоположни извода: или проблемът за жанра е извън кръга на литературната наука, или пък той е сред тези глобални и трудно разрешими задачи на литературознанието, които изискват солидна философско-методологическа база и усилията на редица научни поколения.

Разбира се, в развитието на естетиката и литературната теория първото заключение има своите категорични застъпници, чийто класически изразител е Б. Кроче.³ Но повечето мнения и не само това, струва ми се, по-убедителните аргументи идат да защитят втория извод. Такава е общата позиция и на съвременната марксистическа наука.

Но ако искаме да изясним въпроса, защо в своето дълго развитие проблемът за жанровете е събудил толкова противоречия, без да е получил изчерпателен отговор и досега; ако искаме да разсеем докрай съмненията, породени от привидния парадокс, трябва да определим трудностите при разработване на тази проблематика.

1

Жанрът е категория, която обема в себе си съществени черти на литературното творчество. В това понятие са синтезирани важни закономерности както на отделното художествено произведение, така и на литературния процес — диалектическото взаимоотношение между съдържание и форма, между позна-

вания. — В: Проблемы современной филологии, изд. Наука, М., 1965, с. 342; А. К о в а ч. О закономерностях развития литературных родов. — В: Проблемы теории и истории литературы, изд. МГУ, 1971, с. 31.

¹ Вж. по-подробно А. Л и л о в. Критика на съвременните буржоазно-естетически концепции за природата на изкуството. С., Наука и изкуство, 1971; Л. В. Ч е р н е ц. К проблеме жанра в современном зарубежном литературоведении. — Вестник Московского университета, 1967, № 4, с. 37—48; сб. Проблемы жанра в зарубежной литературе, Уральский гос. ун-т им. А. М. Горького, Учен. зап. № 44, Серия Филология, вып. 1, Свердловск, 1966.

² М. В е р л и. Общее литературоведение, изд. Иностранная литература, М., 1957, с. 110—115.

³ Б. К р о ч е. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. М., 1920.

ние и художествена структура, между традиция и новаторство, между обществени изисквания и талант. Жанрът е тясно свързан с такива съществени характеристики на литературата като метода и стила. Изобщо чрез разбиранятия си за жанра една или друга литературоведска школа, един или друг учен са изразявали възгледите си за същността и характера на литературното творчество. Теорията за жанровете винаги е била огледало, в което са се отразявали философските и методологическите позиции на различните автори. Не е случайно, че един от барометрите за историческата смяна на научни методи и принципи в естетиката и литературознанието е променената представа за жанра и жанровата система. Обикновено тази представа е била непълна, защото действителното състояние на литературата е надхвърляло границите на теоретическото съзнание за нея. „Както за отделния човек не бива да се съди на основание това, какво той сам мисли за себе си — пише Маркс, — точно така не бива да се съди за... епохата... по нейното съзнание.“¹ Струва ми се, че теорията на класицизма със своите нормативни изисквания към жанровете, със строгата си жанрова йерархия, с педантичното деление на „висок“ и „нисък“ стил не отразява истинското многообразие на литературата във Франция през XVII в. Защото редом с жанрово „законните“ трагедии и оди на Корней, Боало и Расин съществуват романите на Шарл Сорел и Оноре д'Юфре, творчеството на Теофил дьо Вио и Сирано дьо Бержерак. Тук не поставям въпроса, коя от двете насоки има по-голяма историческа и естетическа стойност. Важното е да се отбележи, че наред с конкретното художествено творчество жанровата теория на класицизма се опира преди всичко върху принципите на картезианската философия, върху идеологическите схващания за природата на изкуството в епохата на Лудвиг XIV.

Подобно е положението и с естетиката на немските щюрмери. Тезата за абсолютната свобода на творческия субект, твърдението, че в литературата не съществуват обективни закономерности и поради това тя не подлежи на научно изследване, убеждението, че жанрът е плод на гениално откровение, съвсем не означават, че в жанровата система на романтизма няма строги закономерности, определени от сложното въздействие на обществени и естетически фактори. Разбира се, тази система е по-„широка и по-„свободна“ в сравнение с жанровото състояние при класицизма. Раждането на романтизма като нов художествен метод е свързано с определен кръг социални предпоставки, които стоят в основата и на една нова философия — субективния идеализъм на Бъркли, Юм, Хердер. Между другото тази философия се изразява и в схващането за природата на изкуството. Ако бъдем още по-конкретни — и в схващането за литературния род и жанр. Съществува неточното мнение, че проблемите на литературната морфология са подценявани в поетиката на романтизма. Едно по-внимателно вглеждане обаче ще ни покаже обратното. Така например съдържателното изследване на Н. Георгиев „Поява и утвърждаване на единно родово понятие лирика“ разкрива голямата активност на щюрмерите в тази област. Въпросът е, че те влагат исторически ограничено, субективно-идеалистическо съдържание в понятията род и жанр, като ги свеждат до своя главен естетически критерий — „особения вид на поетическия гений“².

Макар че връзката между жанрова теория и по-общо съзнание за природата на изкуството преминава през редица междинни звена, от двата примера става ясно колко чувствителна е категорията „жанр“ към измененията във философската и методологическа база на науката. Ето защо възгледите за жанра

¹ К. Маркс, Ф. Енгелс. Сочинения, т. 13, с. 7.

² Вж. по-подробно Н. Георгиев. Поява и утвърждаване на единно родово понятие лирика. — Годишник на Софийския унив., Факултет по славянски филологии, т. 63, I, С., 1969, с. 97—180.

са претърпявали така честа ревизия в развитието на естетическата мисъл. Това е главната, но не единствена причина, която може да ни обясни многобройните противоречия в историята и в съвременното състояние на жанровия въпрос.

Друг съществен момент, неразривно свързан с първото обяснение, е относителната ограниченост на конкретния литературен материал, с който са разполагали различните научни школи и отделните учени. В своето развитие към реализма и по-нататък към социалистическия реализъм литературата е разкривала все нови и нови възможности за отразяване на изменещата се действителност. Все по-гъвкаво и проникателно в аналитичността си, по-стабилно в широтата на философските обобщения, използващо опита на обогатената традиция, литературното творчество е разширявало границите на художественото познание, което на свой ред е давало пряко отражение върху характера на жанровата система. Към това трябва да прибавим, че в ползването на науката навлиза художественият опит на все по-широк кръг народи. Преодоляването на европоцентризма в литературознанието увеличава значително възможностите за теоретически обобщения.

В процеса на своето обогатяване предметът на литературната наука сам е напирал да разчупи вече изградените представи, схеми и теории. За разлика от тъй наречените точни науки, които се занимават с относително завършени същности, литературознанието, както и ред други обществени науки имат пред очите си неравномерно изменящ се, незастинал, бих казал, „капризен“, предмет. Това увеличава в значителна степен трудностите пред тях.

Абсолютизирането на исторически ограничения предмет на литературознанието е подпомагал раждането на исторически ограничени жанрови теории. В това отношение ние не бихме могли да „виним“ отминалите епохи. За своето „Поетическо изкуство“ Боало разполага с твърде по-ограничен кръг от произведения, отколкото теоретиките на романтизма. Критическият реализъм от своя страна има свършено различна жанрова структура в сравнение и с классицизма, и с романтизма. Ако прибавим към тези обективни предпоставки за ограниченост същественото влияние на идеологическите, на философските представи за същността на литературата; ако се вземем в диалектиката между обективни и субективни фактори, ще видим сложния път при формирането на различните схващания за жанра. И с това въпросът — как е възможно след многовековно развитие да няма завършена жанрова теория? — до голяма степен ще бъде изяснен.

До голяма степен, защото този въпрос има и трета страна. „В литературните жанр и вид като в конкретни теоретически единици се концентрират всички теоретически проблеми. . .“ — пише в редакционна статия полското списание „Проблеми на литературните жанрове“¹. В представата за жанра действително се пречупва един широк кръг от теоретични въпроси, в чиято основа стои съотношението между съдържание и форма. Жанрът е твърде опосредствувана теоретична категория; абстрактността му е от един по-висок порядък в сравнение с други характеристики на литературата. В понятието „жанр“ се намират в снет вид редица особености на творбата и на литературния процес. Поради това жанрът като категория не може да бъде определен еднозначно, характеристиката му изисква по-широк комплексен подход.

За да стигнем до частните проблеми на жанра, ние в буквалния смисъл на думата трябва да преминем през съвкупност от други, имащи своя собствена специфика проблеми. Научният път към тази „надредна“ теоретична категория е труден, определен е от степента на решение на предварителни литературо-

¹ Zagadnienia rodzayon literackim, tom I, Lodz, 1958, c. 12.

ведчески задачи. Лекотата, с която биват изразявани различни жанрови концепции сред психологисти, лингвисти, формалисти и пр., съвсем не премахва истинската сложност на въпроса. Напротив, опосредствуваният характер на категорията „жанр“, липсата на пряка детерминираност е една от съществени причини за разноречията и в съвременното литературознание.

Тук стигаме до въпроса, защо в марксистическата литературна наука все още не са решени докрай проблемите на жанра и жанровата типология, каква по-дълбока причина стои зад приведените тревожни констатации. Очевидно първите две обяснения хвърлят преди всичко светлина върху трудностите в домарксистическия период на литературознанието. Коренът на нерешените проблеми трябва да бъде търсен в друга насока.

Още в зората на своето съществуване марксистическата литературна теория и критика е изправена пред необичайно широк кръг от задачи. Проблеми, разисквани с векове от домарксистическото литературознание, един огромен емпиричен материал, натрупан и неправилно тълкуван от буржоазната наука, трябва да бъдат поставени на краката си. Въоръжена с нов философски метод, младата марксистко-ленинска литературна наука трябва да преосмисля традицията, да приложи на практика в една специфична област методите на диалектическия и историческия материализъм. При това положение *градицията* на задачите е от особена важност и, струва ми се, тук се проявява една от страните на партийността в литературознанието. Последователната и гъвкава градиация е определяла основната развойна линия и на съветската, и на българската марксистическа критика.

Необходимостта да бъде изследвана *преди всичко социалната детерминираност* на литературните явления е диктувала първия и основен кръг от задачи — въпросите на идейността, класовостта и партийността на художествения метод, на миогледа, на приемствеността и новаторството в социалистическия реализъм. Но дори и в началния етап на съветското литературознание проблемите на жанра не са пренебрегвани. Социолозите през 20-те години В. М. Фриче, В. Переверзев, С. Динамов и др. често разискват за особеностите на жанровете, за причините на измененията им и пр. При тях обаче още не съществува съзнание за сложната детерминираност на категорията „жанр“. Независимо от отделните верни наблюдения те изтъкват преди всичко наличието на пряка връзка между класа и жанрова система. Патосът на социалната проблематика е превзел с шум по-опосредствувани научни области, получило се е размиване на граници, подмяна на един научен въпрос с друг.¹

За изместването на жанровата проблематика на втори план, както и за смесването ѝ с други въпроси са съществували обективни причини, бих казал, определена историческа необходимост. Но към това трябва да се прибави субективното подценяване на литературната морфология през определен период в теорията и критиката на социалистическите страни.

Все пак очевидно е, че поставянето на жанровия проблем изисква предварително построяване на стабилен методологически фундамент, който може да бъде постигнат чрез дългата и последователна работа на редица учени. Опосредствуваният характер на категорията „жанр“ се проявява и създава трудности както във филогенезиса, така и в онтогенезиса на научната разработка. Развитие на марксистическото литературознание показва, че историческата подготовка има изключително значение в това отношение. Разработвайки основните въпроси на марксистко-ленинската литературна теория,

¹ Вж. по-подробно С. И. С у х и х. Вопросы жанра в трудах формалистов и социологов 20-х годов.—В: Жанры советской литературы (Вопросы теории и истории), Горьк. гос. ун-т, Учен. зап. т. 79, 1968, с. 140—177.

редица учени са създавали и обективната база за решението на втори кръг задачи, сред които влиза и теорията на литературните жанрове. В такъв смисъл с пълно основание може да се твърди, че в марксистко-ленинското литературознание съществува зрелост за решаване на който и да е теоретичен въпрос, в това число и за изясняване на такова сложно детерминирано явление като жанра.

Споровете около отделни, макар и съществени моменти на жанровата теория, все още неизяснената терминология не бива да ни настройват скептично към постиженията в тази област. През последните десетина години е направена решителна крачка към овладяване на литературно-морфологическите проблеми. Все по-последователно и точно се очертават техните граници; с богат литературен материал от историята и съвременността се аргументират съществени страни от спецификата и закономерностите на жанра; жанровите въпроси заемат своето реално място в марксистко-ленинската литературна теория.

Струва ми се, че някои песимистични изводи отразяват по-старо състояние на нещата или крият един не съвсем обоснован максимализъм. Та нима през противоречията, през разнопосочните търсения не минава пътят към всяка научна истина; и нима има нещо по-чуждо на марксистко-ленинската философия от закостеняло-догматичните предписания, от веднъж завинаги утвърдените схеми? С това не искам да оправдая възможностите за научен релативизъм. Теориите едnodневки са не по-малко съмнителни от истините от последна инстанция.

В случая е важно да се подчертае, че трудностите при постановката и решаването на жанровия проблем не могат да бъдат определени еднозначно. Съвкупност от различни по значение, но тясно свързани помежду си фактори оказват въздействие върху степента на неговата разработка. След тревожните констатации ние би трябвало да се запитаме: „Каква е причината за нерешените проблеми?“ Защото отговорът между другото разкрива и широката перспектива пред марксистко-ленинската литературна теория в тази област.

2

Научното изясняване на жанровите въпроси е тясно свързано с литературно-критическата практика. Честото разискване на жанровата природа не различни съвременни произведения, споровете за характера на жанровитовзаимодействия, за тъй наречения „жанров синтез“, противоречията около закономерностите и ролята на таланта в жанровата динамика много добре показват мястото на морфологическите проблеми в оперативната критическа дейност. Но разносичицето в теорията се отразява, а дори и засилва в критиката. Често пъти сблъсъкът на мнения тук е по-краен и по-фрапиращ, отколкото в теоретичната литература. Въпроси, по които има сравнително единни възгледи, проблеми, които се считат вече за преодоленни, понякога се „преразглеждат“ в критиката случайно, без необходимите доказателства, извън общия литературен процес. Това, от една страна, показва липсата на оптимална връзка между теория и критика, а, от друга — още веднъж потвърждава научната актуалност на жанровия въпрос. Разглеждането му в по-широк литературен контекст, с повече теоретични доказателства би могло да създаде и по-стабилна методологическа база за литературно-критическите интерпретации.

Защото жанровата теория е едно от действителните оръжия за познание и оценка на съвременния литературен процес. Изучаването на жанровите особености разкрива важни страни от движението, от обективните закономерности на художественото творчество. Заниманието с тази проблематика не означава педантично деление на литературата от отделни абстрактни единици, не се

изразява в съставяне на „безкрайни“ класификационни редове, както смятат отделни критици. Характерът на жанровата система е тясно свързан с познавателната същност на литературата. Поради това изучаването на жанровите закономерности обяснява обективните възможности за художествено познание в различните моменти на литературното развитие. Ето защо жанровата теория стои в основата на определен кръг литературно-критически критерии за оценка на произведения, на тенденции и направления.

3

При изучаването на жанровите въпроси и в миналото, и в съвременността съществуват терминологична двусмисленост, неточност и колебливост. Както във всяка научна област, така и в литературната морфология названието на категориите е твърде условно, макар че не е и произволно. За названието, т. е. зад термина, винаги съществуват някакви исторически и логически оформени критерии към явленията и факторите. Така че ако сведем въпроса за терминологичната двусмисленост в генологията само до просто езиково договаряне, ние ще опростим значително същността на противоречията. „Договарянето“ затермина „жанр“ не е лек, формален акт, а е продължителен процес на научни спорове, който има две неравностойни страни.

Е д н а т а и по-важната причина за колебливата употреба на термините „жанр“ и „вид“ се състои в различните схващания за съотношението между литературния род и жанр.

В т о р а т а причина има по-формален характер и се изразява или във въвеждането на нови термини, или в буквалното следване на етимологията на думата *жанр* (фр. *genre* = род), което предизвиква произволна употреба ту на термина „род“, ту на „жанр“. Обикновено тези два момента на противоречията са сложно преплетени и на пръв поглед създават впечатление за непроходима бъркотия.

Съществува убеждение, че характерните образувания в рамките на епоса, лириката и драматургията са логически подчинени на трите рода и представляват видово проявление на родовата същност. Така обикновено бива тълкувана статията на В. Г. Белински „Разделение поезията на родове и видове“. Макар че забележителният критик се спира на по-сложната диалектика между род и вид, самата терминология навеща на извода за логическа подчиненост. По-късно терминът „вид“ бива отчасти подменен с „жанр“, но представата за видовия характер на жанра се укрепва. През 1930 г. А. Цейтлин твърди: „Жанровите образувания се отнасят към епоса, лириката и драмата като вид към рода.“¹ Към тази позиция се придържа и Г. Л. Абрамсвич, но той намира компромисното решение да употребява едновременно термините „вид“ и „жанр“, като под жанр разбира „някакой подвид на съществуващите видове поезия“². Л. В. Щепилова обозначава родовите признаци на произведението с общото, недиференцирано описание „форма на литературното творчество“, а видовете различия — с термина „жанр“.³ Л. И. Тимофеев от своя страна употребява *жанр* (в смисъл на *род*) и *жанрова форма* (в смисъл на *вид*)⁴. След известни съмнения на термините „род“ и „жанр“ се установява И. К. Кузминов, макар

¹ Л. Цейтлин. Жанры. — В: Литературная энциклопедия. т. IV, М., 1930, 109—110.

² Г. Л. Абрамсвич. Введение в литературоведение, М., 1956, с. 225.

³ Л. В. Щепилова. Введение в литературоведение, М., 1956, с. 187.

⁴ Л. И. Тимофеев. Основы теории литературы, М., 1966, III изд., с. 341.

че за него „родът по отношение на жанра ще бъде неговата същност, вътрешна форма, а жанрът по отношение на рода — външна форма“¹.

Предпоставката, че жанрът е видово проявление на родовата същност, определя и колебанието между термините „вид“ и „жанр“. В естествознанието съществува традиция характерните по-обща единици в рамките на определен род да се наричат „видове“. Влиянието на това терминологично правило се сблъсква със собствено литературоведческите традиции, с желанието да се използва специализирана литературна терминология. Резултатът от взаимодействието на тези противоположни сили е терминологичната колебливост между „вид“ и „жанр“, която се среща не само като противоречие у различните автори, но понякога и в практиката на един и същ литературовед. Макар че се придържа към логическата поредица род — вид — жанр, А. Т. Василковски в по-конкретните си теоретически наблюдения подменя и изравнява „вид“ и „жанр“.² Дори в такова авторитетно издание като академичната „Теория на литературата“ Г. Д. Гачев и В. В. Кожинов още в началото на своята статия отбелязват „хилядолетното съществуване на основните литературни родове и видове“³, но заменят напълно по-нататък термина „вид“ с „жанр“.

Очевидно „договарянето“ за употребата на термините „жанр“ и „вид“ трябва да бъде поставено на една по-широка принципна основа. Защото същността на въпроса не е във воденето на терминологичен спор, а в това — какви обективни свойства на литературното произведение се влагат в понятието жанр. Струва ми се, че категорията „жанр“ се опира на такива особености на литературното творчество, които са самостоятелни, относително независими от родовите черти. Между жанра и рода, както между жанра и други характеристики на художественото произведение съществуват диалектически връзки и в такъв смисъл бихме могли да говорим за родови черти в жанра дотолкова, доколкото съществуват и особени жанрови черти в трите рода. Изравняването на съотношението род — жанр със съотношението същност — явление по наше мнение е неприемливо. „Основната задача и трудност при разработката на жанровия проблем — отбелязва с основание Г. Н. Поспелов — се заключава именно в това, да се отделят от цялата многостранност и сложност на съдържанието и формата на художествените произведения тези техни свойства и страни, които са собствено *жанрови*, за разлика от всички други — *нежанрови*.“⁴ Един от многобройните аспекти на тази основна задача е „разграничаването“ на род и жанр, което между другото има и терминологично значение. Какви са специфичните жанрови страни в литературното произведение и в какво се изразява тяхната диалектика с родовите черти, е проблем на друга наша работа. Важното в случая е да се отбележи, че жанрът не е видово проявление, външна форма, логическо подразделение на рода. В такъв смисъл употребата на термина „вид“ не внася яснота в литературно-морфологическата проблематика, а, напротив — поради езиковата си семантика измества въпросите в една ограничена плоскост. Ето защо в съответствие с тази теоретична предпоставка и в тон с определени страни на, общо взето, колебливата терминологична традиция по-уместно е такива прозаически образувания като романа, повестта, разказа, очерка и пр. да се наричат с думата „жанр“, а не с „вид“. Подобни

¹ И. К. Кузьмичев. Граници лирики. — В: Жанры советской литературы (Вопросы теории и истории), Горьк. гос. ун-т, Учен. зап. т. 79, Горький, 1968, с. 96.

² А. Т. Васильковский. О содержательности жанровых форм. как критерий классификации жанров. — Вопросы русской литературы, вып. 3 (15), изд. Львовского ун-та, Львов, 1970, с. 18.

³ Г. Д. Гачев, В. В. Кожинов. Содержательность литературных форм. Теория литературы (Основные проблемы в историческом освещении), т. II, изд. Наука, М., 1964, с. 18.

⁴ Г. Н. Поспелов. Цит. съч., с. 154.

теоретически съображения, повече или по-малко изявиени, лежат в основата на терминологията на редица съветски изследователи — М. С. Каган, Л. Г. Якименко, Г. Н. Поспелов, Л. В. Чернец и др. Термина „жанр“ и производните му ще използваме и в разглеждане на случаи, при които за характеристика на жанровите особености и закономерности не се употребява специален термин или се използва думата „вид“. По този начин ще се опитае да избегнем терминологичното разноречие при анализа на различните възгледи за жанра в миналото и в съвременността.

4

В античната естетика проблемът за жанровите особености на литературните произведения е поставен най-системно и задълбочено в знаменитата „Поетика“ на Аристотел. Още в началото на своя труд той подчертава, че морфологичното деление на творчеството се корени дълбоко в неговото съдържание и не бива да се основава на външни формални особености. „Като съединяват само думата „творя“ с названието на метъра, наричат едни творци на елегии, други — творци на епос, давайки на авторите названия не по същността на творчеството им, а по общността на техния метър.“¹ По-нататък Аристотел се връща нееднократно към тази мисъл, като изрича известния теоретически афоризъм, повторен по-късно и от Дидро: „Съчиненията на Херодот могат да се преработят в стихове, но въпреки това те биха били такава история в метри, каквато са и без метри“ (1451b).² Неслучайно древният мислител обръща особено внимание на този методологически принцип. От античността до днес въпросът за критериите на морфологическата систематизация често пъти е поставян върху една формално-структурна плоскост, а жанровите особености са схващани като система от прийоми, като композиционно-стилови характеристики или специфичен строфически и метричен стихотворен строеж. Абсолютизирането на тези страни от художественото творчество лежи в основата на редица формалистични възгледи за изкуството и нещо повече — що се отнася до проблемите на жанра, — формално-структурните особености се изтъкват понякога на преден план дори от учени с определени материалистически позиции. Ето защо подчертаният още от Аристотел *съдържателен принцип* на морфологическия анализ има актуално методологическо значение.

В първите три глави на „Поетиката“ античният мислител определя своите теоретически критерии за морфологическо разглеждане на изкуството. „Епосът и трагедията, а така също комедията, дитирамбическата поезия и голяма част от авлетиката и китаристиката представляват въобще подражание. А те се отличават едно от друго по три черти: по това, че възпроизвеждат с различни средства или различни предмети или по различен, не един и същ способ“ (1447 а). Ако приемем, че различните средства оформят различните видове изкуства, че разнообразието на предмета е причина за жанровото многообразие, а способът стои в основата на епическия, лирическият и драматургическият род,³ ще видим, че по този начин областта на жанровите особености се изразява в ценностното отношение на автора към изобразяваните характери и събития. Защото под „предмет на подражание“ Аристотел разбира „хора или по-добри, или по-лоши, или такива като нас“. „В това — продължава той — се състои различието на трагедията от комедията: едната предпочита да изобразява по-

¹ Аристотелъ. Поэтика, изд. Akademia. Л., 1927, 1447 в (по-нататък в скоби се отбелязват индексите на цитираното издание).

² Срв. Дидро. Сочинения, т. V, с. 369.

³ Срв. К. С. Каган. Цит. съч., с. 20.

лоши, другата — по-добри, отколкото са нашите съвременници“ (1448 а). Изчерпването на жанровата характеристика с аксеологическата страна на литературното произведение не задоволява съвременната генология. Важното обаче е, че Аристотел има съзнание за *специфичността на жанра* и не разтваря неговата проблематика във въпросите за рода и за видовете изкуства. Нещо повече — в по-конкретното изследване на древногръцката трагедия той разширява представите за категорията „жанр“. Редица моменти от неговата теория на фабулата, разглеждането на различните типове фабула се свързва с по-общата му жанрова концепция, като я доуточнява и доразвива. Идеята за жанрообразуващата роля на фабулата е продуктивна и в съвременното литературознание.

У Аристотел срещахме редица разсъждения за мястото на таланта в развитието на жанровете. „А поезията — отбелязва той — в съответствие с личния характер на хората се е разделила на видове“ (1448 в). Абсолютизирането на подобни забележки често пъти е служило за аргумент на различни психологически и субективистични теории, свеждащи жанровото многообразие единствено до особеностите на творещия субект. В контекста на Аристотеловата „Поетика“ обаче съзнанието за ролята на таланта се свързва с ясната представа за морфологичните закономерности, които влияят върху субекта и в определена степен направляват работата му. Аристотел не разглежда техните диалектически отношения, но ние не бихме могли да изискваме от епохата повече, отколкото тя може да даде. Същественото е, че още в зората на човешката култура Аристотел поставя въпроса за действието на обективни закономерности и на творчески талант в образуването и развитието на жанрове, родове и видове изкуства.

Тези морфологични уроци на „Поетиката“ имат методологическа стойност и за съвременното литературознание.

Но в развитието на естетическата мисъл различните съображения и изводи на Аристотел са получавали различна цена, акцентирано е на тези страни от неговата теория, които най-пълно са съответствували на отделните, исторически оформени възгледи. В своята „Поетика“ Аристотел ясно проявява схващането за строга жанрова йерархия. Самото поставяне на въпроса, „кое е по-високо, епическата поезия или трагическата“ (1461 в), е неправомерно според разбиранията на съвременната марксистко-ленинска литературна теория. Аристотел отделя господстващо естетическо място на трагедията и аргументира нейните преимущества пред епоса, като се опира на едностранчива основа за сравнение. Ние няма да се впускаме в подробностите на неговите доказателства. Важното е, че жанрово-йерархичните концепции на Аристотел проявяват необикновена жизненост в поетиката на класицизма. Древният философ подготвя един от основните постулати в литературната теория на XVI—XVII в.

5

Редом с конкретните социални, философски и литературни предпоставки за своята поетика класицизмът намира един съществен аргумент и в теоретичната традиция. Преведена за пръв път на латински през XIII в., „Поетиката“ оказва въздействие на редица средновековни и ренесансови философи и поети — Трисино, Бетори, Торквато Тасо, Данте, ранния предвестник на класицизма Скалигер. В процеса на образуване на национални езици през Възраждането жанрово-йерархичният принцип на Аристотел получава нов, *езиково-стилистичен* нюанс. Проблемите на жанра се затварят изключително в особеностите на различните езикови стилове. Това изостряне на интереса към съотношението

език — жанр много добре показва как основните идеологически задачи на епохата се отразяват върху жанровите концепции. Градацията на езиково-стилистичните сфери се свързва пряко с жанровото многообразие и определя неговото йерархично подреждане. „За трагедията ние използваме по-висок стил — отбелязва Данте, — за комедията — по-нисък, а елегията предполага речта на изпадналите в нещастие.“¹ Но през Възраждането жанровата нормативност все още не е затвърдяла, регламентирането няма строгия и абсолютен характер на класицизма.

При класицизма езиково-стилистичните жанрови критерии се допълват с нови делителни принципи — темата, сюжета, нравствения пълнеж на определена индивидуална или обществена ситуация. Така поетиката на класицизма се доближава по-плътнo до разбиранията на Аристотел, вече на едно ново идеологическо равнище. Защото „предметът“ като жанров определител (според терминологията на Аристотел) тук се схваща сравнително по-цялостно и разностранно, а не само езиково-стилистически, както е в късното Средновековие и Възраждането. Разбира се, и в поетиката на класицизма се говори също за „висок“, „среден“ и „нисък“ жанров стил, но в понятието „стил“ се влага по-широко съдържание. По този повод Н. Георгиев отбелязва: „Стильт тук се възприема като краен определител на ситуации и ценности и именно в този дух Хобс например говори ситуационно-стилистически за литературно деление по белега „дворец, град, село.“²

Общо място при разглеждането на класицизма е критиката на неговата жанрово-йерархична доктрина. С основание тя в *крайна сметка* бива свързана с регламентарната социално-съсловна йерархия в епохата на абсолютизма. Отбелязва се несправедливото подценяване на редица лирически жанрове и романа, което сковава художествените търсения, подтиска демократичните насоки в развитието на литературното творчество. Тази критика е справедлива, а тон за нейното начало дават още Дидро, Лесинг, Волтер, енциклопедистите. От съвременни позиции критиката към поетиката на класицизма би могла да се разшири. Метафизичната представа за неизменност на герои и конфликти, противопоставянето на разум и чувства, пренебрежението към „простонародния“ език разкриват ясно историческата си ограниченост в светлината на марксистко-ленинската литературна теория. Но в жанровата концепция на класицизма би трябвало да се разграничават две страни. Е д н а т а е чисто ценностното отношение към оформените жанрове, обявяването на едни литературни образувания за „високи“, а други — за „ниски“. Това собствено йерархично разбиране е претърпяло най-бърза ревизия в развитието на естетическата мисъл и е напълно отхвърлено от съвременността. Д р у г а т а страна обаче се изразява в самите принципи на жанровото разделение, в жанрово-диференциращия подход към литературното творчество.

Тези две страни на класицистичната жанрова доктрина се взаимопроникват и до голяма степен се определят взаимно. Аксеологично-ситуационните жанрови критерии дават отражение на йерархичната подредба и противопоставяне между трагедия и комедия, между героична и битова поема и пр. На свой ред представата за повече или по-малко социално ценни жанрове подкрепя оформените насоки за морфологически анализ. Това разграничаване на две страни в единната жанрова теория на класицизма е възможно само в течение на анализа и има смисъл преди всичко, за да бъдат изтъкнати нейните позитивни моменти, защото методологически прогресивното в жанровата концепция на класицизма често пъти бива отминавано и подценявано.

¹ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. I, М., 1962, с. 482.

² Н. Георгиев. Цит. съч., с. 103.

Опряна на Декартовата философия, поетиката на класицизма съдържа всички недъзи и исторически напредничави идеи на дуалистическия рационализъм. Метафизично-идеалистическата представа за съществуването на неизменни, „вродени“ идеи и същности се сблъсква непримиримо с вярата в разума, в силата на познанието. Оттук произтичат острият противоречия и ограничеността на класицистичната естетика. Но, както справедливо отбелязва Н. А. Сигал, „Рационалистическият анализ и обобщение помагат да се открие закономерното и най-значимото в обкръжаващия сложен свят, дават възможност за абстрахиране от случайното и второстепенното заради закономерното и главното — в това е историческата заслуга и дълбоко прогресивната роля на класицистичната естетика, нейната ценност за нас.“¹ Това общо заключение се отнася с пълна сила и за отделни страни от класицистичната жанрова теория. В основата на нейните ценностно-ситуационни принципи лежат ред *съдържателни* особености на художественото произведение. *Обектът и характерът на художественото познание са първичните звена на жанровата класификация при класицизма.* Но този съществен и за съвременността методологически пробыск веднага бива замъглен от йерархичната подредба на явленията и в социалната действителност, и в литературата, от представата за тяхната неподвижност и строга разграниченост. Видяхме какво значение за това литературно-теоретическо съзнание имат по-общите социални и философски предпоставки. В резултат — познавателната основа на жанровата концепция бива затрупана от метафизични постулати и догматични предписания, които ограничават и без това едностранчивата картезианска теория на познанието.

В най-цялостното представяне на класицистичната поетика, в трактата „Поетическо изкуство“, Боало не посочва специално по-общите класификационни принципи на жанрово-йерархичната си подредба. В две от четирите песни той характеризира последователно идилията, еклога, елегията, одата, сонета, епиграмата, баладата, мадригала, сатирата, водевила, трагедията, опеята и комедията. Сред тези ту блестящи с точността си наблюдения, ту ограничени в нормативността си описания на пръв план се очертават схващанията за неизменност, чистота и неравноценност на литературните жанрове. Дълбоко под тези представи се намират рационалните зърна на класицистичната жанрова теория.

Освен отхвърлянето на класицистическия йерархизъм преходът от XVII към XVIII в. не донася нови позитивни схващания за същността на литературните жанрове. Признаването на равенство между „високите“ и „ниските“ жанрове от френските просветители е белег на техния демократизъм, но показва все още запазените ценностни критерии за морфологическа диференциация. М. С. Каган с основание отбелязва: „... опонентите на класицистичната доктрина са воювали срещу нея със *своето* ѝ *оръжие*, т. е. приемали са предложения от нея аксеологически подход към жанра, доказвайки единствено, че висша ценност притежава не митологическата измислица и не животът на кралете и велможите, а реалният живот на обикновените хора.“²

6

Началото на XVIII в. е свързано със значителни приноси в други страни на морфологическия анализ. Проблемът за съотношението между различните видове изкуства и преди всичко между поезията и живописа вълнува все по-широк кръг учени и творци. Връхна точка в тази теоретическа насока е знаме-

¹ Н. А. Сигал. Поетическое искусство. Буало, встъпителна статия към Буало. Поетическое искусство, изд. Художественная литература. М., 1957, с. 18.

² М. С. Каган. Цит. съч., с. 38.

ниятият трактат на Лесинг „Лаокоон“. Едва от средата на века и предимно в Германия собствено жанровата проблематика получава ново осмисляне. Различните концепции за жанра, притежаващи свои характерни оттенъци и взаимно допълващи се, могат да бъдат обединени в две главни направления — *психологическо* и *философско-дедуктивно*.

Вече имаме възможност да се докоснем до най-съществените родови и жанрови определители на щурмери и романтици. Ирационално представяните и абсолютизирани особености на творящия субект, както и психологията на възприемателя, е главният естетически критерий, който стои в основата на жанровата им теория. Стъпило на философска база, чийто онтологически и гносеологически център е субектът, това естетическо направление канонизира „гения“, „въдъхновението“, „волята“ като единствена мярка на художественото творчество. Така проблемът за жанрообразуващата роля на таланта бива превърнат в абсурд и компрометиран за дълго време в очите на противниците си.

Субективно-идеалистическият психологизъм се заражда в Англия, където най-ярки негови представители са Юм, Бъркли, Шафтсбъри, Харис. За теоретичите на „Буря и натиск“, както и за ранните романтици идеите на английските субективни идеалисти са истинско откровение.¹ Тези идеи се доразвиват, като понякога получават нови модификации, без да изменят същността си. Важното за нас е да отбележим, че субективно-идеалистическият психологизъм не загива в рамките на немската теория през XVIII в. Допълнени, а понякога и неузнаваемо модифицирани, морфологическите идеи на Зулцер, Хердер, Хаман и др. запазват своята основа в буржоазната наука на XIX и XX в. Оттук, струва ми се, водят своето начало няколко направления в границите на идеалистическата естетика, които ще отбележим мимоходом.

Първото от тях е собствено психологическото. Изтъкващи като основен жанров определител типа талант — индивидуален или национален — и особеностите на художественото възприятие, привържениците на този възглед се движат от умерения психологизъм (М. Лазарус, Казамиан, П. ван Тигем) до фройдизма (И. Ганкис).

Второто направление на антиисторическия психологизъм, своеобразно трансформирало основните идеи на своите предходници и умело прикриващо корена си, е естетическото учение на Ф. Ницше и О. Шпенглер. Определените от Ницше два типа художествена дейност — „аполоновска“ и „дионисийска“ — стоят в основата и на естетическата му морфология.² В неговите разветли теоретически формули странно се сплитат черти на различни типове художествена култура, на определени групи изкуства и на отделни страни от творческата психология. Възможност за такъв разностилен теоретически синтез дава антиисторическият подход на Ницше, представата за неизменност на психология и тип култура. При това положение частните проблеми на литературния жанр остават затворени в метафизичната сфера на неподвижни дадености. На тази основа още по-нататък отива Шпенглер. За него вече морфологическите проблеми губят всякакво значение, тъй като основна единица на естетиката му са затворените, изолирани и самозадоволяващи се извънисторически типове култура. Видът изкуство, родът и жанрът се сливат и обезличават по един категоричен начин, като на тяхно място се предлага цикличната смяна на „аполоновска“, „фаустовска“ и „магическа“ прасъщност на изкуството.³

Естетиката на Шпенглер е преходът към едно, трето, още по-откровено агностично направление в морфологията на изкуствата. Изразено най-недву-

¹ Изчерпваща характеристика за тези процеси вж. при В. Ф. Асмус: *Немецкая эстетика XVIII в. М., 1962.*

² Ф. Ницше. *Происхождение трагедии. Метафизика искусства.* СПб., 1899, с. 134.

³ О. Шпенглер. *Закат Европы.* М. — СПб., 1923.

смысле от Б. Кроче, това направление ясно показва връзката си със субективно-идеалистическия психологизъм, като го довежда до неговия логичен предел. Бидейки последователен в своята психо-лингвистична концепция. Б. Кроче формулира безсмислието на каквато и да е родова и жанрова систематизация, изградена върху съмнителната основа на субективното. Преценен от позициите на субективния идеализъм, отказът на Кроче от жанровата проблематика има своето основание. Защото действително — не е възможно последователно и цялостно занимание с проблемите на литературния жанр, при положение, че „реалността на поезията“ се изчерпва с нейните субективно-психологически и лингвистични страни.

Завършвайки с агностицизъм своето саморазвитие, субективно-психологическото направление разкрива цялата си научна несъстоятелност. Така то демаскира прикритата порочност и в предишните етапи на съществуването си.

* * *

Зърхът на *дедуктивно-философската* насока в морфологията на изкуството и в частност на литературата е забележителната „Естетика“ на Хегел. Тук ние нямаме за цел да дадем цялостна по-подробна оценка на противоречията в неговия труд, но трябва да подчертаем, че, *от една страна*, Хегеловият философски идеализъм се проявява в телеологичността на естетическите му идеи. Телеологизмът и произтичащият оттук естетически песимизъм виждат върха на изкуството в класическата античност и подчертават неговото самоизчерпване в тъй наречения стадий на романтичната художествена форма. Този основен възглед в „Естетиката“ на Хегел, който има пряка връзка с морфологическите му концепции, е блестящо преодолян в един по-общ философски план от Маркс.¹ *Втората страна* в естетическите идеи на Хегел е свързана с историческия, диалектичен подход към развитието на изкуствата, който е истински скок във философията на неговото време. Тези две страни са тясно свързани и често пъти ценното и дълбокото в „Естетиката“ е забудено от дедуктивно-спекулативната целенасоченост. Същественото за нас сега обаче е да изтъкнем преди всичко положителните моменти в Хегеловата морфология.

Системата на видовете изкуства, на родовете и жанровете е представена от Хегел като *закономерно възникнала и закономерно изменяща се*. При това границите между различните морфологични образувания са подвижни, динамични, изменчиви — *преливанията в отделните подсистеми на видове изкуства, на родове и жанрове е един исторически процес, който е определен от съществени промени в съдържанието на изкуството*. Съдържателната основа на морфологическата динамика е диалектически свързана с измененията във формата на художественото творчество и по такъв начин е разкрит сложният механизъм и движението на видове, родове и жанрове. Хегеловият историзъм и диалектика са предпоставките, които отвеждат до откритието на *закона за неравномерното развитие в морфологията на изкуството*. Но това гениално прозрение веднага се сблъсква с телеологичния извод, „че изкуството отначало само търси своето адекватно съдържание, после го намира и най-сетне го прекрачва“². По такъв начин истината за живото и неравномерното изменение се схематизира в една дедуктивно предпоставена цел.

При по-конкретното разглеждане на Хегеловата морфология обикновено се акцентира на родовата проблематика и на системата от пет изкуства —

¹ К. Маркс, Ф. Енгелс. Об изкустве, изд. Искусство, т. I, М., 1957, с. 180—181.

² Хегел. Естетика. С., 1969, т. II, с. 456 (по-нататък в скоби се дават томът и страницата на цитираното издание).

архитектура, скулптура, живопис, музика и поезия — последователно разгръщащи се в символичната, класическа и романтична фаза на художественото съзнание. Що се отнася до собствено жанровата теория, някои изследователи като И. К. Кузминов, отричат нейното присъствие в „Естетиката“, а други — като М. С. Каган и В. В. Кожин — отбелязват най-общо, че Хегел се е занимавал с този въпрос, без да изтъкнат по-точно същността на концепциите му. По-редки са специалните изследвания на жанровата проблематика в „Естетиката“ на Хегел. Такъв характер имат две статии на А. Я. Есалнек и Л. В. Чернец.¹ Авторките с основание отбелязват, че въпросите за същността, еволюцията и смяната на жанровете е поставен при Хегел на „съдържателна, а не на структурна основа“. По-нататък те извеждат жанровия критерий чрез взаимоотношението на Хегеловите категории „субстанционално“ и „субективно“ (за разлика от родовото определяне чрез отношението „обект — субект“). По такъв начин А. Я. Есалнек и Л. В. Чернец стигат до извода за съществуването на три жанрови групи в „Естетиката“ на Хегел — епопейна, сатирична и романна. Този възглед за жанровата концепция на немския философ много пряко кореспондира със съвременната жанрова теория на Г. Н. Поспелов и косвено намира подкрепа в нея. Какви са по-подробните основания за такъв жанрово схващане, ще видим в една следваща статия. Що се отнася обаче до Хегеловите възгледи, струва ми се, че те трябва да бъдат разкривани в друга насока.

В „Естетиката“ няма специално озаглавен раздел, който да се занимава с литературните жанрове, но в обширната глава, посветена на трите литературни рода, жанровата проблематика заема съществено място. Хегел разглежда родовите и жанровите черти в много тясна връзка и отделя изключително внимание на този жанр, който според неговото телеологическо схващане най-пълно и изчерпателно изразява общородовите характеристики. Така в раздела „Епическа поезия“ за някои жанрове е споменато мимоходом, а древногръцките „Илиада“ и „Одисея“ като най-ярки творби в епопейния жанр са изтъкнати и като най-адекватен израз на епическото изобщо. Хегел многократно отбелязва, че е оставил „настрана незадоволителните *второстепенни видове*“ (т. II, стр. 663), „второстепенните клонове на същински епическото“ (т. II, стр. 615). Неговото телеологическо схващане, според което жанровото развитие има *примитивно начало, връх и упадък*, е намерило *едничкия и неповторим връх* в античната епопея и чрез този жанр е търсен път за описание изобщо на епическия род. Ето защо родовите и жанровите морфологични нива са разглеждани така неразчленено в процеса на анализа на епопеята. Но това съвсем не означава, че понятието за жанра е слято с понятието за рода. При анализа на епопеята, както и при беглото разглеждане на други жанрове Хегел разкрива особен кръг собствено жанрови характеристики, относително независими от родовите черти. Така обективността като същностен белег на епическия род е *само една страна* сред особеностите на епопеята. Тонът на обективността — отбелязва Хегел — свързва епопеята с ред други епически образувания, но това е само едностранчива връзка, защото съществуват *съдържателни разграничители* между тях, между епопеята, епиграмата, дидактическата поема, идиллията и пр. Друг пример за самостоятелността в проблематиката на род и жанр е разглеждането на епиграмата в Хегеловата „Естетика“. На нея е обърнато внимание на две места: както в раздела за епическия, така и при лирическият род. Субективният изказ, чувството определят съществената отлика на лирическата епиграма от епическата, но заедно с това между тях съществу-

¹ А. Я. Э с а л н е к. Проблема жанра в „Эстетике“ Гегеля. — Вестник Московского университета, Серия филологии, 1966, № 5, с. 51—60; Л. В. Чернец. К типологии жанров по содержанию (Постановка проблемы у Гегеля и у А. Н. Веселовского). — Вестник Московского университета, 1969, № 6, с. 26—37.

ват важни *съдържателни сходства*. Въпросът, какво *разграничава* епическата епиграма от епопеята и какво *сближава* лирическата епиграма с епическата, е в същност въпрос за жанровите критерии на Хегел.

Започвайки изложението си за епическата поезия с епиграмата, гномите и дидактичната поема, Хегел отбелязва: „Най-простият и все още едностранчив и непълен в своята абстрактна съсредоточеност епически вид изложение се състои в това да се *изтъкне от конкретния свят и от богатството на променливите явления обоснованото и необходимото в самото себе си и да се изкаже само за себе си, концентрирано в епическото слово*“ (к. м.). „Тук е п и г р а м а т а — продължава той — казва просто какво е този предмет. Човекът още не изказва своята конкретна индивидуалност (selbst), а *поглежда наоколо и прибавя към предмета, към мястото, които има сетивно пред себе си и които привличат интереса му, едно общо пояснение, отнасящо се до същията на самото нещо*.“ (т. II, стр. 549) — к. м.

По-нататък по отношение на древните г н о м и Хегел подчертава: „Нравствени сентенции, които *обобщават общо онова, което е по-силно от сетивните неща* (к. м.), по-постоянно, по-общо от паметника на едно определено деяние.“ Преходът към д и д а к т и ч н и т е п о е м и вече обхваща „един определен действителен житейски кръг, чиято съществена природа *трябва да се осъзнае както изобщо, така и с оглед на неговите особени насоки, страни, събития, задължения и т. н.*“ (т. II, стр. 550—551).

Сред многобройните и от различен порядък определения на с ъ щ и н с к а т а е п о п е я важно място заема мисълта, че „епосът има за свое съдържание *цялото на един свят*, в който се извършва едно индивидуално действие. Затова тук се появяват най-многообразни предмети, които принадлежат към възгледите, делата и състоянията на един свят.“ Съдържание на епопеята дава „*човешкото като такова в неговата целокупност* (к. м.) от домашни и обществени, мирни и военни ситуации, нрави, обичаи, характери и събития“ (т. II, стр. 598—599).

Жанровите характеристики на Хегел могат да се допълнят с определенията като на идилията и романа, така и на редица лирически жанрове. От всички тези отделни случаи обаче се оформя един общ и основен жанров критерий: *различните степени в пълнотата на художественото познание — независимо от епическия, лирически или драматически тон — определят многообразието на жанровете и тяхната връзка в единна и развиваща се жанрова система*. Ако лирическата или епическата епиграма, т. е. надпис, *едва още отделят предмета от света, за да покажат, че той съществува*, то древните гноми *обобщават художественото отражение на една ниска познавателна степен*. Същинската епопея вече обхваща *сложната целокупност на явленията и събитията*, навлиза дълбоко в закономерностите на действителността, разкрива същественото в индивидуални образи.

Хегел пропуска някои образувания в развитието на жанровете, подценява романа като следепоepen жанр и категорично се отказва от изследване на разказа и новелата. Но като оставим настрана дедуктивната телеологичност на представите му за развитие, набеleyзаната схема за диференциация и жанрова динамика разкрива дълбоката същност на литературното движение. Немският философ отива и по-нататък. Макар и в мистифициран вид, като саморазвитие на абсолютната идея той се докосва до причините за появата на един или друг жанр в историческото развитие. „Общото световно състояние“ според неговата терминология или развитието на обществените отношения са прекият определител на възможностите за художествено познание в различните епохи. От друга страна, Хегел разглежда, и особено подробно при епопеята, произтичащите от степента на художествено познание други черти и определители на

жанра. Без да се впускаме в пълното им изрждане, тук ще отбележим само типосвете ситуации и сюжети, характера на героите, особеностите на таланта и мирогледа, почвата на конфликтите.

Ето как редом с телеологичността и песимизма в „Естетиката“ на Хегел се очертават кръгът от методологически предпоставки, ценни и за по-нататъшното развитие на жанровата теория.

* * *

Крачка в допълването на Хегеловата морфологична концепция е критико-теорстическата дейност на В. Г. Белински. В зрелия период на своето творчество белсжитият револуционен демократ се освобождава ршително от влиянието на Хегеловия идеализъм и застава на позициите на материализма във филоссофията и на реализма в литературата, но заедно с това той последователно се придържа към редица послжения в морфологическите възгледи на Хегел. За това, колко силно е въздействието на Хегел върху Белински, може да се съди не само от общата им представа за динамиката на видовете изкуства и за родовото деление на литературата, но дори и от анализа на епиграмата, гномите, космогонииите, теогонииите, епопеята.¹ Същевременно обаче Белински преодо-лява два съществени недъга на Хегеловата жанрова теория.

Първият новаторски принос е отхвърлянето на идеалистическите мистификации за историческото развитие и обществена детерминираност. Мисълта за пряката връзка и определяне на литературното творчество от конкретната историческа действителност пронизва цялата плодотворна дейност на Белински. В процеса на една литературно-критическа работа той прави първия опит за очистване на Хегеловия историзъм от спекулативната теза за саморазвитието на абсолютната идея. „... В наше време — отбелязва Белински — и сам Ювенал би писал не сатири, а повести, защото ако има идеи на времето, то има и форми на времето“ (т. I, стр. 116). От тази предпоставка за конкретна детерминираност на литературната морфология от *развиващата се* обществена действителност произтича в т о р и я т съществен извод. За Белински жанровото развитие няма телеологична насоченост, не се изчерпва с достигането на определени жанрови цели и поради това не притежава йерархическа крайност. Доминирането на отделни жанрове е винаги исторически-конкретно и променливо в различните етапи на общественото развитие, защото няма такъв предел на тяхното движение, в който биха се изчерпали възможностите им.

Разработвайки теорията на романа и повестта, Белински на свой ред допълва жанровата система на Хегел с новите, следантични образувания и по такъв начин показва на практика перспективността на епическите жанрове. При обосноваването на различните морфологически образувания той се придържа последователно към *съотвръжателни морфологически принципи*. „Поезията се е разделила — отбелязва язвително Белински — на лирическа, епическа, драматическа, дидактическа, описателна, епистоларна, пастирска, сатирична, епиграмна и пр. и пр. — всичко не можеш да изброиш. На какво се основава това разделение? — На външни признаци, на условна форма, съществуваща откъснато от идеята, от която по необходимост трябва да произтича всяка форма“ (т. I, стр. 453). В противовес на това формално, случайно и безкрайно класифициране на литературата забележителният критик аргументира морфологическия анализ на произведенията „не по външен признак, а чрез тяхната

¹ В. Г. Б е л и н с к и й. Собрание сочинений в трех томах, т. II, М., 1948, с. 31 (по-нататък в скоби се дават томът и страницата от цитираното издание).

същност“ (т. I, стр. 464). Този принцип определя сравнението му между епопеята и романа, при което характерът на предмета на изображение и многообразието на художественото познание създават главните техни различия. Романът и повестта разкриват своята жанрова специфика също в зависимост от „същността и обема на самото съдържание“ (т. II, стр. 41).

Така Белински очертава някои от главните пътища за формирането на материалистическата жанрова теория.

7

Въпросът за генезиса и развитието на литературните родове и жанрове предизвиква особен интерес сред представителите на културно-историческото направление в литературознанието през XIX в. Изключително значение не само в рамките на тази школа, но и изобщо в развитието на науката има морфологическата концепция на А. Н. Веселовски. Учен с огромна ерудиция и материалистическо схващане за природата на литературата, той според справедливата характеристика на В. М. Жирмунски „по широта на научния кръгзор... няма съперници не само в руската, но и в световната наука“¹. Изследвайки най-древното развитие на литературните образувания, А. Н. Веселовски разглежда в много тясна връзка, а понякога и неразчленено родовите и жанровите проблеми. Заедно с това обаче редица съществени изводи и обобщения засягат пряко специфичните въпроси на литературния жанр.

Изходен пункт в жанровата теория на А. Н. Веселовски е учението за синкретизма на първобитното художествено творчество, т. е. за това състояние на неразчлененост между обред, пѣсен, танц и мимика, от което са се оформили литературните родове и жанрове. В периода на първоначален синкретизъм все още не може да се говори за отделянето на специфични литературни образувания — това, което сега разбираме под понятията епос, лирика и драматургия, е слято в едно общо цяло, никакви особени жанрови черти не могат да се противопоставят на единната „песен-игра“. Отгук Веселовски аргументира последователното раждане на епическите, лирическите и драматургическите жанрове.

В синкретичния обреден хор в началото се оформя соловата партия на ръководителя (корифея), която има характер на лиро-епическо повествование. При достатъчна вътрешна завършеност това сюжетно повествование се отделя като самостоятелна кантилена, а от нея водят началото си *епическите жанрове*. От друга страна, хорът изразява своите отношения, чувства и рефлексии към запева на корифея чрез кратки ритмовани емоционални възгледи, от които по-нататък се създават *лирическите жанрове*. От мимическата песен-игра възниква и върното на *драматургическите жанрове*.

Макар и да излагаме пределно сбито основните предпоставки в морфологическото построение на Веселовски, дори само от неговата постановка на въпросите се вижда схематизацията на прехода от синкретизъм към диференцирано художествено творчество. Бележитият учен обяснява синкретизма на най-древното изкуство с пълното единение на личност и колектив, а по-нататъшното оформяне на различните жанрове с индивидуализацията, с отделянето на обществени групи и личности от колективната общност. Развитието на личността и отражението на това развитие върху литературната морфология е откритие с голямо методологическо значение, но Веселовски свежда многообразните социално-психологически отношения по едностраничлив начин в клет-

¹ В. М. Жирмунский. Историческая поэтика А. Н. Веселовского, предговор към А. Н. Веселовский — „Историческая поэтика“, изд. Художественная литература, Л., 1940, с. 16.

ката на обредната песен-игра. Така въпреки индуктивизма в подхода на Веселовски разпадането на синкретизма е представено като една логическа схема, от която е изключен широкият дял на древната приказка и на мита.

Главната ценност в морфологическите изследвания на Веселовски е същинското развитие на жанровете в периода след разлагането на обредните песни-пляски. В това отношение както в „Историческата поетика“, така и в студията „История или теория на романа?“ е обърнато особено внимание на измененията в епическите жанрове. „В историята на поетическите родове — пише той — има своего рода последователност, не навсякъде еднакво издържана, затъмнена понякога от странични влияния, които ускоряват или извращават правилния ход на развитие, но толкова прозрачна, че създава впечатление за законност.“¹ Тънкото чувство към закономерностите, към същественото и повторямното в историческото развитие на литературата създава основния патос в жанровата теория на Веселовски.

Първият отклик на определено „събитие, развълнувало народните симпатии“, първият художествен изказ на мита или преданието имат лирико-епически характер, като тонът на художественото познание се определя преди всичко от емоционалното възприемане на предмета. „Патосът се задържа немного поколения — продължава по-нататък Веселовски; след това н а с т р о е н и е т о замира заедно с непосредствеността, но остава интересът към съдържанието на песента: от лирико-епическа тя става епическа...“² Преходът от лиричност към епичност при изобразяване *на един и същ факт, събитие или лице* е определен от типа на художественото познание, от отношението към обекта на литературното претворяване. Това отношение и характерът на художественото познание от своя страна са пряко свързани с обективните естетически възможности и потребности на определената епоха и не могат да се променят в зависимост от субективните желания, вкусове и предпочитания. С дълбоко проникновение Веселовски е изразил един от съществените моменти на жанровата динамика, повтарял се многократно в историята на литературата. По-късно неголемите епически песни се съединяват в по-едри образувания, настъпва период на „естествена циклизация“, лирическият момент изчезва напълно и иде „началото... на *обобщението*“.³ В древна Гърция например художествената дейност на рапсодите е свързана с образуването на широки цикли, чийто център са определени събития и герои. Оттук циклите се групират в епически свод, който възхожда към многостранните познавателни и обобщаващи възможности на епопеята. Такъв е пътят към създаването на „Илиада“ и „Одисея“. Този цикъл на развитие в западноевропейската литература е повлиян от християнството и от античните традиции — продължава Веселовски, — но и тук се очертават същите жанрово-подготвителни етапи към „Песен за Роланд“, „Песен за Сид“ и „Песен за Нибелунгите“. Мисълта на учения би могла да бъде допълни с редица примери от литературата на южните славяни и особено с процеса на циклизация на епическите песни за Крали Марко.⁴ Всичко това той е изразил в кратката, но великолепна теоретическа формула: „Епопеята предполага развита епика.“

Веднага трябва да подчертаем, че за разлика от Хегел Веселовски не приема никаква телеологическа насоченост в жанровото развитие. Лирико-епиче-

¹ А. Н. Веселовский. Избранные статьи, изд. Художественная литература, Л., 1939, с. 3.

² Пак там, с. 4.

³ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, изд. Художественная литература, Л., 1940, с. 267.

⁴ Вж. Боян Ничев. Увод в южнославянския реализъм. С., БАН, 1971, с. 91—105.

ската песен, краткото епическо повествование и цикълът не губят своята художествена актуалност както през целия процес на жанрови изменения, така и в периода на господство на епопеята. Напротив, всеки един от тези жанрове има своя особена стойност, определена от спецификата на съдържанието и от кръга на художественото познание. Така руският учен преодолява Хегеловия йерархизъм и представите за крайност в смяната на жанровете.

Морфологическите концепции на Веселовски оказват силно влияние както на съвременниците му, така и на отделни представители от следващите научни поколения. Постиганията на Веселовски са в известен смисъл вдъхновение за специалните интереси на Ф. Брюнетер към морфологията на изкуството. В неговото съчинение „Еволюция на жанровете в историята на литературата“ терминът „жанр“ има смисъл на най-обща морфологическа категория и на собствено-жанровите проблеми е отредено скромно място. Откритите от Дарвин и Хекел безусловни закономерности в развитието на биологическите видове са другата вдъхновяваща идея за Брюнетер. Това определя пряката аналогия в неговото съчинение между морфологичното и биологичното развитие. Същественото обаче в изследването на Брюнетер не са отговорите, а постановката на жанровите въпроси — отразява ли категорията „жанр“ обективни явления в литературата, независими „не само от нуждите на критиката, но даже и от капризите на читателите и художниците“, какви са принципите на жанрова диференциация и какви са факторите на жанровите изменения? Така Брюнетер очертава един широк кръг от проблеми, актуални и за съвременното литературознание.

8

Под кръстосаното влияние на А. Н. Веселовски и Н. Я. Мар е изследователката от 30-те години О. Фрейденберг. Но някои от идеите на „Историческата поетика“ са получили неплототворно и метафизично развитие в нейното изследване „Поетика на сюжета и жанра“. Тя си поставя правилната и изключително важна задача „да улови единството между семантиката на литературата и нейната морфология“ на основата на най-древното творчество и на античната литература. Още в началото обаче Фрейденберг категорично отъждествява сюжета с жанра: „... в процеса на единно развитие на литературата всички сюжети и всички жанрове са придобили черти, позволяващи да говорим за тяхното пълно тъждество (!?) независимо от резките морфологически различия“. Диалектичката връзка между сюжет и жанр тук е заменена с уеднаквяване и в произхода, и в по-нататъшното им развитие. Възникването на тъждеството „сюжет—жанр“ Фрейденберг обяснява със „смисъла на простите нужди“ в дълбоката древност. Това са определени съдържателни формули, с които първите хора са изразявали своите връзки, отношения, знания, типични ситуации и пр., това е „исторически смислов шифър към природата и живота, изработен от първото човешко общество“. Като оставим настрана неразчленената категория „сюжет—жанр“, в схващането за съдържателната природа на жанра има рационално зърно. Но според концепцията на авторката първоначалният смисъл на жанра изчезва: „в изменените социални условия е загубил това свое значение, заради което е бил създаден неслучайно; и тогава не е изчезнал напълно, но се е оказал културна ценност, резултат от „производството на идеи“, духовен инвентар, който е влязъл в употреба от новата идеология и от новата култура. И тогава неговото лице се изменя. *Предимният конкретен смисъл се абстрахира от значимостта си, като остава гола структура и схема; тъкмо нея вземат за новата идеологическа потребност и я вземат в определени дози, приспособявайки я към новите конкретни цели...*

(к. м.) . Класовото съзнание, като ликвидира стария смисъл, от който се е ръководило съзнанието на първобитното общество, създава религия, литература, философия, изкуство, наука; но навсякъде, където тези идеологии са формално построени на преработеното старо смислово наследство, жанровете разграничения са условни и анализът разкрива, че всички тези жанрови форми представляват различен и по различен повод трансформират стар мирогледен материал, взет ту в един аспект, ту в друг. И така в процеса на историята едно и също нещо се оформя различно, подлагайки се на различни интерпретации и на различията в езиковите форми; пред нас е двуединно явление, вътрешно тъждество и външно многообразие.¹

В тези твърдения са синтезирани всички слабости в концепцията на Фрейд-денберг и тъй като тя кореспондира със съвременната теория на Г. Д. Гачев и В. В. Кожинов за втвърдяване на съдържанието и превръщането му във форма, ще се спра на по-съществените ѝ недостатъци.² Първо, според изследователката жанрът е застиналата конструкция на предлитературни праидеи, праповедения, прасъщности. По-късно техният конкретен смисъл изчезва, а новата култура и идеология не внасят свое съдържание във вече мъртвите конструкции. Непонятно е в такъв смисъл, кое запазва тези праформи и как свършено новото съдържание се примирява с архаичните и безжизнени схеми. Така, от една страна, се вижда представата на авторката за метафизична неподвижност на най-древното жанрово съдържание, а, от друга — недialeктичeското откъсване на съдържанието от форма. По такъв начин, в т о р о, жанрът като категория на литературния процес не притежава реален смисъл, защото е лишен от конкретно, действително съдържание, а в него е вложено някакво илюзорно прасъдържание. Ето защо жанрът като замръзнала, „гола структура“ е безразличен към измененията в действителността, той винаги вътрешно е тъждествен на себе си. И нещо повече, т р е т о, оттук следва логичният извод на Фрейдденберг, че жанрът не е специфична категория на изкуствата и в частност на литературата. Носещ в себе си един изначален и универсален архисмисъл, жанрът в същност е вездесъща структура, която бива използвана и от религията, и от философията, и от науката.

Книгата на О. Фрейдденберг е синтезирала обширен фактически материал, но, струва ми се, нейните теоретически предпоставки са погрешни, а това е обусловило и неплодотворното допълване на жанровото учение.

9

Проблемите на литературния жанр са един от възловите моменти в интересите на ОПОЯЗ и на близките до тази школа критици. Общометодологическите позиции на руските формалисти, синтезирани в лозунга „изкуството като прием“, са достатъчно добре известни и по един аргументиран начин отхвърлени от марксистко-ленинската наука. Нещо повече, най-ярките представители на ОПОЯЗ, като Шкловски, Ейхенбаум, Тинянов, Якубински, Томашевски, по-късно ревизират своите схващания и с работите си създават ценни приноси в литературознанието.³ Това, което са преодолели основоположниците на руския формализъм обаче, е надживяло тяхната собствена еволюция и модифицирано е намерило почва за развитие в редица буржоазни формали-

¹ О. Фрейдденберг . Поетика сюжета и жанра, изд. Художественная литература, Л., 1936, с. 9—10.

² Срв. Г. Д. Гачев, В. В. Кожинов. Цит. съч.; Г. Д. Гачев. Содержательность художественных форм (Эпос. Лирика. Театр), изд. Просвещение, М., 1968.

³ За преодоляването на формализма е характерно признанието на В. Б. Шкловски и Й. Повсти о прозе, изд. Художественная литература, М., 1966, т. 1, с. 3—7.

стични течения и в структурализма.¹ Ето защо връщането на корена на формализма през 20-те години има своя смисъл.

„Литературното произведение е чиста форма. . .“² — подчертава през 1925 г. В. Б. Шкловски. Тази формула с незначителни изменения бива повтаряна често и по различни поводи от представителите на ОПОЯЗ и изразява същността на литературоведската им методология. Представата за литературното произведение като формална конструкция, като сума или отношение на иманентни прийоми определя изцяло и възгледите на формалистите за жанра. Жанрът според представителите на ОПОЯЗ „съществува като устойчива повтаряща се съвкупност от прийоми на сюжетната постройка и композицията и определя в принадлежащите към него произведения, първо — набора от прийоми с определен характер, второ — тяхното количество, а следователно величината на произведенията (голяма или малка форма), а така също, трето — общата схема на разположение (последователност) на прийомиите“³. По-нататък Тинянов допълва този възглед с идеята за динамичната съотнесеност на отделните жанрови прийоми, между които има доминиращи и подчиняващи останалите. Б. Томашевски доуточнява вече в един по-общ план, засягащ цялото произведение: „Признаците на жанра, т. е. прийомиите, които организират композицията на произведението, са прийоми доминиращи, т. е. те подчиняват всички останали прийоми, необходими за създаване на художественото цяло.“⁴ Във всички тези случаи обаче категорията жанр и жанровите прийоми се възприемат като една затворена система, откъсната от тъй наречените „извънлитературни“ фактори, т. е. от конкретната историческа действителност с нейната култура, идеология, национални традиции, особености на таланта и мирогледа, степен на общественото развитие и пр. По такъв начин отделните верни наблюдения се обезсмислят, защото жанровите прийоми остават само сума от факти, необосновани от по-дълбоки, вътрешни причини. Това проличава особено добре в схващането за литературното развитие, при което въпросът за жанра играе важна роля. Ако има някаква връзка между явленията в литературното движение, то тя — според теоретиците на ОПОЯЗ — е връзката на отрицанието. Не приемственост, а жестока борба и противопоставяне властва в еволюцията на литературата. „Новата форма се появява не за да изрази ново съдържание — заявява Шкловски, — а за да замени старата форма, вече загубила своята художественост.“⁵ „Еволюцията на литературата прилича на фабрика, в която вещите непрекъснато се прековават: от частите на танкове се правят трактори, а от частите на трактори — танкове“ — съгласява се Тинянов, а по отношение на жанровете допълва: „Големите форми, като се автоматизират, подчертават значението на малките форми и обратно.“⁶

Механизмът на жанровата динамика според представителите на ОПОЯЗ се определя от естетическото износване на едни жанрове, от прекалената им употреба, с една дума — от автоматизирането им. Представата за степен на художествена автоматизация и непълноценност зависи от вкусовете на автора и читателите. По такъв начин формалистите възприемат едно субективно-психологическо обяснение за жанровото развитие, при все че категорично отхвърлят психологизма в литературознанието.

¹ За тясната връзка между формализма и структурализма вж. студията на Ю. Б. Бабаш. Алгебра и гармония, Знамя, 1971, № 4, 5.

² В. Б. Шкловский. О теории прозы, изд. Круг, 1925, с. 162.

³ С. И. Сухих. Чит. съч., с. 146.

⁴ Б. Томашевский. Теория литературы, Гиз, 1927, с. 159.

⁵ Сб. Поэтика, изд. ОПОЯЗ, 1919, с. 120.

⁶ Ю. Тинянов. Предисловие към сб. Русская проза, Л., 1926, с. 9; Архаисты и новаторы, изд. Прибой, Л., 1927, с. 17.

В конкретните си жанрови анализи формалистите от 20-те години отбелязват интересни и ценни частни наблюдения. Ако бъдат преосмислени в един диалектикоматериалистически литературоведчески контекст, някои от тези наблюдения разкриват методологическа перспективност. Така например, като оставим настрана обяснението за причините на жанровото изменение, самата идея за съществуването на подвижна система на жанровете, за „канонизиран гребен“ (термин на Шкловски) във всеки момент на литературното движение е продуктивна и от марксистеска гледна точка. Но ценното и оригиналното в отделните наблюдения е опорочено от дълбоко погрешната основа на формалистическите възгледи.

Вече имаме възможност да обърнем внимание на главния патос при изследване на жанровата проблематика от социолозите през 20-те години. Но тъй наречените вулгарни социолози представляват едно твърде нееднородно направление в литературната наука. Твърде различни са и възгледите на отделните представители на социологизма по жанровите въпроси. Ако В. Переверзев отрича жанра като обективна категория на литературния процес, „защото произведения от един жанр могат да бъдат дълбоко чужди едно на друго социологически, бидейки в същото време социологически извънредно родствени с произведения от други жанрове“¹, то В. М. Фриче счита жанра за дълбоко съдържателна и изключително важна литературна категория. „Всеки литературен „жанр“ — твърди той — е тясно свързан с основния образ на класата, с неговото „битие“ и „съзнание“, преведени на езика на художественото творчество на дадения етап от историческото съществуване на класата.“² Ако в първия случай имаме пълно и едностранично подценяване на жанровата проблематика, то във втория жанровата характеристика на произведението се схваща като конкретно проявление на общия и същностен „класов стил“. С. Динамов многократно отбелязва: „Стилт е о б щ о т о на изкуството. Жанрът е ч а с т н о т о, конкретно-историческо проявление на стила.“ — „Извън стила не може да бъде решен ни един проблем на жанра.“³ Е. Галперина също говори за „проявление на даден класов стил чрез различните литературни видове“⁴. При това под „стил“ се разбира категория, формирана от начина на производството, от битието и психологията на определена класа. Ето защо, като анализира повествователните жанрове, В. М. Фриче отделя буржоазен и социалистически производствен жанр според това, че в буржоазния жанр се изобразява отчуждено производство, а в социалистическия — строителство на нова материална база при нови производствени отношения. Като продължение на социалистическия жанр той прогнозира раждането на ново образувание — „утопия за комунистическото общество“.

Борбата срещу жизнения по това време формализъм определя до известна степен тези крайности на метафизическия материализъм. С тях обаче не се изчерпва характеристиката на социологическото направление и на сътрудниците на сп. „Печат и революция“. Редом с механичното отъждествяване на жанр и класов стил С. Динамов подхвърля мимоходом ценното предположение, че в основата на жанровете лежи художественият образ, който тук се схваща като тип естетическо обобщение. По-нататък с известна доза преднамереност изсле-

¹ В. Переверзев. Проблемы марксистского литературоведения.—Литература и марксизм, 1929, № 2, с. 24.

² В. Фриче. К вопросу о повествовательных жанрах пролетлитературы.—Печать и революция, 1929, кн. IX, с. 8.

³ С. Динамов. Дискуссия о Переверзеве и задачи марксистского литературоведения, Красная Новь, 1930, кн. 2, с. 215; Фриче и проблемы марксистской поэтики.—сб. Марксистское литературознание и В. Фриче, изд. Комакадемии, М., 1931, с. 123.

⁴ Е. Галперина. К проблеме литературной пародии, Печать и революция, 1929, кн. XII, с. 17.

дователят определя „три категории образи: образ-персонаж, образ-вещ, образ-идея“. В съответствие с тази постановка той разглежда „субективни, обективни и идеографически жанрове“. Крайните изводи на С. Динамов страдат от определен схематизъм, но идеята за жанра като тип художествено обобщение по-късно се оказва една от най-продуктивните и перспективни в генологията. Нещо повече, диалектикоматериалистическото схващане за съотношението между съдържание и форма заема по това време все по-широк терен в областта на литературознанието, преодолявайки едновременно и формализма, и крайния социологизъм. През 1928 г. П. Медведев категорично подчертава, че в понятието за жанра „не бива да се разкъсва процесът на виждане и разбиране на действителността от процеса на нейното художествено възплъщение“¹. Една година по-късно И. Дукор, като се противопоставя на формализма, отбелязва, че жанрът трябва да бъде разбран „в целия му социоформален разрез, а не само като сума от прийоми“². В отделни забележки или в по-цялостно изразени схващания вече се забелязва преходът към едно ново състояние в литературната наука. Отбелязвайки грешките и слабостите на социологическото направление, ние в същото време трябва да изтъкнем, че в неговите редове започва процесът на ленинизация на литературознанието, който разкрива изключително широки перспективи за познание на литературния процес.

Огромна роля в това направление има гърквата, целенасочена и плодотворна идеологическа работа на комунистическата партия. Богатото естетическо наследство на В. И. Ленин се превръща в действено методологическо оръжие, във верен диалектикоматериалистически критерий при изучаване и оценка на литературния процес. Бързите и големи успехи на съветското литературознание до голяма степен са определени от високото начало, което поставя с литературната си дейтелност В. И. Ленин. След Първия конгрес на съветските писатели настъпва период на активна работа, на широки дискусии, при което се изследват закономерностите и многообразието на социалистическия реализъм и на реализма изобщо. Въпросите за народността и партийността, за съотношението между мироглед и метод, за типизацията и видовете конфликти, за романтизма и романтиката заемат централно място в интересите на съветската литературна наука. При това тези глобални проблеми на литературознанието се поставят и биват решавани от позициите на Лениновата теория на отражението, с диалектикоматериалистически подход към литературната история и към художествените явления на съвременността. Съветската наука създава своята солидна методологическа основа, от чиито позиции проблемите на литературната поетика се открояват с реалната си стойност, определена от диалектическото взаимоотношение между съдържание и форма.

* * *

По технически причини съвременното развитие на жанровата теория ще бъде разгледано в друга статия. Тук ще се ограничи само да отбележа, че вниманието ще бъде насочено преди всичко към съветското литературознание, в което жанровите въпроси се изучават на най-широк научен фронт и с най-голяма теоретическа задълбоченост. Ще бъдат отбелязани и постиженията на българската литературна наука, дотолкова, доколкото проблемите на жанра стоят в нейното ползрение. Така след проследяване на най-характерните етапи в историческия път на жанровата теория ще бъде направен опит за обобщение на нейните позитивни уроци с актуално методологическо значение.

¹ П. Медведев. Формальный метод литературоведения, изд. Прибой, 1928, с. 182.

² И. Дукор. Борьба за поэзию. — Печать и революция, кн. VIII, 1929, с. 45.