

КЪМ КОМУНИКАТИВНА ПОЕТИКА НА ПОПУЛЯРНИТЕ ЖАНРОВЕ

ОГНЯН САПАРЕВ

„Действителността на жанра е социалната действителност на неговото осъществяване в процеса на художественото общуване. Жанрът по такъв начин е съвкупност от начини на колективна ориентация в действителността с установка на завършване. . . Разбирането на действителността се развива, изгражда се в процеса на идеологическото социално общуване. Затова истинската поетика на жанра може да бъде само социологията на жанра.“

И. Н. Медведев (Бахтин)¹

СЕРИОЗНА И МАСОВА ЛИТЕРАТУРА

Границата, която разделя Изкуството от Неизкуството, е хоризонтална — тя минава през всички жанрове, а нерядко и през отделните произведения. Най-важното е, че тя е *подвижна*: художествеността има исторически характер, свързана е с по-обща културни норми и промени в литературната комуникация. В различните епохи разликата между високите и ниски жанрове (йерархията на жанровете) е различна: достатъчно е да си припомним съдбата на романа, презрян някога и авторитетен днес. Различно е било съотношението на високите и ниските елементи (теми, образи, думи) в литературата и тяхната функция: да си припомним практиката на символизма и последвалата го реакция към „оварваряване“ на поезията. . . Тези проблеми са били разглеждани по различен начин и с различен подход. Още през 20-те години Ю. Тинянов в класическите вече статии „Литературният факт“ и „За литературната еволюция“ очертава диалектическите отношения между литературните и извънлитературните редове, свързва литературната еволюция с напрежението между литературните „върхове“ и „низини“ и смяната на местата им. (За съжаление неговите пронищателни формулировки не са достатъчно усвоени у нас.) „Съществуването на факта *като литературен* зависи от неговите диференциални качества (т. е. от съотнасянето му или с литературния, или с извънлитературния ред), с други думи — от неговата функция. Това, което в една епоха е литературен факт, в друга ще бъде общоречево битово явление и, обратно — в зависимост от цялата литературна система, в която даден факт функционира.“² Този механизъм засяга и динамиката на жанровете, която Тинянов вижда малко едностранчиво: „В епоха на разлагане на някакъв жанр той от центъра се премества в периферията, а на негово място от дреболиите на литературата, от нейните задни дворове и низини се влива в центъра новото явление. . .

¹ П. Н. Медведев. Формалный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Л., 1928, с. 183.

² Ю. Тинянов. Архаисты и новаторы. Л., 1929, с. 35.

Така стана булеварден авантюрният роман, така сега се превръща в булеварден психологическият роман.³

В забележителния си труд „Творчеството на Франсоа Рабле“ Бахтин проникателно показва взаимопроникването и взаимодействието на „високото“ и „ниското“ в литературата, неговата функционалност, културно-историческа и жанрово-семиотическа стойност.

През 30-те години чешкият литературовед Ян Мукаржовски задълбочено анализира диалектиката на естетическата норма, ценност и функция: „естетическите норми, чийто източник е изкуството на този обществен слой, който е носител на културния процес, непрекъснато се обновяват, при което старите норми по правило слизат надолу по стъпалата на обществената йерархия, макар че често — паднали най-ниско — отново влизат с внезапен скок в изкуството на културно водещия слой.“⁴

Без претенции за изчерпателност и най-общо бихме могли да обособим две основни сфери: СЕРИОЗНА ЛИТЕРАТУРА (истинска, елитарна, класическа, амбициозна, голяма, високохудожествена и пр.) и МАСОВА ЛИТЕРАТУРА (развлекателна, популярна, дидактична, тривиална, булевардна, четиво и пр.). Като правим това разграничение, трябва да имаме предвид, че първо — то е конкретно-историческо, и второ — има повече културно-функционален, отколкото иманентен характер. Има достатъчно примери за противоречивата съдба на известни произведения с променлив рецептивен статус, за „нобилитация“ на бивши високи жанрове и „деградация“ на бивши високи жанрове. . .

В статията си „За съдържанието и структурата на понятието „художествена литература“ Ю. Лотман в духа на линията, очертана от Тинянов, основателно отбелязва, че разграничението на литературните текстове от останалата маса текстове може да се осъществи от две гледни точки: функционално и според вътрешната организация на текста, при което между функцията на текста и неговата вътрешна организация няма еднозначна зависимост. Тъкмо разпределението на сфери на „високото“ и „ниското“ вътре в литературата и взаимните напрежения между тях превръщат литературата в единен механизъм: едната или другата страна може временно да вземе връх, но не може да унищожи другата. . . „Понятието масова литература е социологическо понятие (в термините на семиотиката — „прагматическо“). То засяга не толкова структурата на един или друг текст, колкото неговото социално функциониране в общата система от текстове, съставляващи дадена култура. По този начин това понятие на първо място определя отношението на един или друг колектив към определена група текстове. . . поезията на Тютчев от пушкинска гледна точка е била факт на масовата литература.“⁵

Сходно мнение можем да срещнем у полския социолог и литературовед Ст. Жулкевски: „Мисля, че изобщо определенията високохудожествена, тривиална, булевардна, панаирджийска не трябва да се отнасят към литературата. Не могат да се разграничат такива типове. Тези определения трябва да се отнесат към общественото обръщение на литературата. . . Какви творби функционират в определени литературни обръщения е проблем исторически.“⁶

Бившата „сериозна“ литература става „масова“, влизайки в друго функционално обръщение не защото е лоша, а защото се е променила рецептивната норма и комуникативната ситуация (естетическата установка и потребностите на публиката, обществените представи за изкуство и художественост) . . . Кичът е нещо по-специално — той може да се прояви и в „сериозната“, и в „масовата“ сфера (като авангардистки, академичен, религиозен, патриотичен, еротичен, сантиментален, панаирджийски), но има и по-специални форми? Изобщо понятието „кич“ е по-уместно в света на пред-

³ Пак там, с. 9—10.

⁴ J. M u k a r ž o v s k y. Wśród znaków i struktur. Warszawa, 1970, s. 97.

⁵ Сб. Проблеми поэтики и истории литературы. Саранск, 1973, с. 30.

⁶ St. Ż ó ł k i e w s k i. Kultura. Socjologia. Semiotyka literacka. Warszawa, 1979, s. 389.

⁷ „Има лош, добър и дори гениален кич. . . Кичът не е „лошо изкуство“, той образува собствена, и то затворена система, която се е разположила като чуждо тяло в цялостната система на изкуството, или — ако щете — се намира до нея. . .“ (Х. Б р о х. Песента на Нерон. С., 1984, 179—186).

метите и изобразителното изкуство, откогато в литературата — въпреки опитите на немскоезичните теоретици да го използват там: литературата има други — по-стари — понятия за аналогичния на кича явления.

Нека подчертаем: опозицията „сериозна—масова“ литература не е равнозначна на опозицията „високо—ниско“ в литературата. „Високото“ и „ниското“ действително са органично свързани с определен жанров канон, с определена естетическа тоналност — но взаимоотношението е по-сложно. Например социално-ниското лесно може да стане морално-високо, биологично-ниското — да се естетизира (но когато „високото“ се принизи, то вече не е високо⁸). Всяко демократизиране на изкуството, всяка промяна в художествено-естетическата система (обикновено свързана със социални промени) се характеризира със забележимо навлизане на „ниското“ в забранените доскоро зони, резервирани за „високото“ — или в снизяване на „високото“. Разбира се, представите, кое е „високо“ и кое „ниско“, са исторически променливи, социокulturно обусловени — това недооценява посоченият словашки автор. „Сериозната“ литература по-смело си позволява да включва „ниски“ елементи в структурата си, докато „развлекателната“ се опитва да експлоатира „високото“, като го тривиализира. . . Не трябва да забравяме, че функционалността се опира винаги на някакви диференциални разлики в художествената структура; ако в исторически план напред излиза функционалността, в съвременен план изпъкват художествените разлики.

Знаем, че двете основни начала на масовото изкуство са *развлечението* и *адаптацията*; те съществуват в симбиоза, но могат да влязат и в различни противоречия (когато развлечението е твърде далеч от позитивните адаптивно-инструктивни образци). Тези две — тясно свързани — начала доминират в различни жанрови форми — например развлекателното в разнообразните приключенски, исторически, криминални, научнофантастични прояви, а адаптивно-инструктивното — в радио- и телевизионните сериали, масовите превъплъщения на „романа на възпитанието“ и „производствения роман“. . . Това напомняне е необходимо, защото най-често с масовата литература се свързват само развлекателните форми, макар че там попада и дидактичната литература (немското понятие „тривиална литература“ има поне това предимство, че безконфликтно обединява и двете прояви). Бихме могли да използваме и понятието „булевардна литература“, но то е тясно свързано с XIX век (макар че Бахтин се отнася напълно сериозно към него, когато търси нейните традиции и влияние в романите на Достоевски; заслужава внимание и забележката на Грамши: „Когато се каже, че някой е почитател на Балзак, трябва да се внимава: и у Балзак има много от романа-подлистник.“⁹).

Масовата литература е многоетажна в ценностно-качествено отношение. Тя има своите шедьоври, които са не по-малко дълговеци от шедьоврите на „сериозната“ литература, макар да не стоят на академичен пиедестал — достатъчно е да припомним за „Тримата мускетари“ или „Граф Монте Кристо“. Тя има своите „майстори на жанра“ с несъмнени художествени постижения в жанрово-серијното си производство (К. Дойл или Р. Чандлър, а защо не и А. Азимов). Има своята средна делнична продукция, осъществена с жанров професионализъм; има своите низини в лицето на разни безлични, анонимни, механично произведени (често от „творчески колектив“) „жълти“ и „розови“ четива. А в крайна сметка всичко това става в рамките на едни и същи жанрове. . . Трудно е да се посочи дъното на тази „паралитература“, защото тя няма долна граница. Въсъщност понятието „паралитература“ е може би по-подходящо спрямо литературоподобните текстове с прагматичноприложен характер (например различни прояви на „римувана публицистика“). Тези литературоподобни форми понякога се включват в Литературата, а друг път не, но винаги имат значение за нея, понеже са на границата на литературния и битов ред и нерядко се използват за

Налага се да възразим: кичът не е „чуждо тяло“, а функционален елемент „в цялостната система на изкуството“.

⁸ P. Liba. „Vysoke“ a „niske“ v literature. — Slovenska literatura, 1978/2.

⁹ Грамши за културата, литературата и изкуството. С., 1976, с. 198.

обновяване на литературността, за вливане на жизнени сокове в „книжната“ литература. Тази граница е толкова деликатна, че се влияе дори от мястото и характера на изданието. Ето един цитат от Тинянов („За литературната еволюция“), който би пояснил проблема: „Стихотворният „малък фейлетон“ във вестника се прави предимно по изтърканата, банална метрика, отдавна изоставена от поезията. Като „стихотворение“, съотнесено с „поезията“, него никой не би го чел. Изтърканата метрика тук е средство за закрепяване на злостовния, битовия, фейлетонен материал към литературния ред. Функцията му е свършено друга в сравнение с поетическото произведение, тя е служебна. . .“¹⁰ Един непредубеден анализ на публицистичните рими на Маяковски в „Прозорците на РОСТА“ би показал колко сложни са тези явления и колко неуместни — едностранчивите квалификации.

За разграничаване на добрите постижения на популярните жанрове от баналната жанрова конфекция, която тиражира без изобретателност жанровото клише, би могло да се използва немското понятие „тривиална литература“. Разликата ще стане ясна, ако сравним „Голямата скука“ на Б. Райнов (като жанрово постижение) и „Срещу 07“ на А. Гуляшки (като продукт на банално тиражиране) . . .

По традиция към литературата-четиво се подхожда с мерките и изискванията на сериозната литература. Резултатът е непрекъснат конфликт между критика и читатели и непрекъснато оцеляване (подценяване) на литературата-четиво — макар че у нас е по-разпространено обратното: въздигането ѝ в ранг на проблемна литература чрез „откриване“ на несъществуващи качества, за да не изглежда несериозна. . . Типичен пример за последното е тълкуването на „Златният век“, който е занимателно историческо четиво.

Всъщност това са две различни — опозиционно свързани и преливащи се — художествено-естетически сфери и комуникативно-функционални принципи със стара културна традиция. Всеки обект на изследване изисква специфичен изследователски подход и инструментариум: както криминалният роман трябва да се анализира и оценява не откъм психологическата дълбочина и многостранна обрисовка на характерите, така и шлагерът изисква по-различно отношение, отколкото едно стихотворение и не трябва да се разглежда откъм неговата сложна структура, оригинална метафора и поетична многозначност. . . През последните двадесетина години в някои социалистически страни (особено Полша и Чехословакия) се появиха редица публикации, които чрез изследване на националните традиции в областта на популярно-булевардната литература се стремят да я обяснят като специфичен културен феномен. Една от най-сериозните сред тях е статията на З. Ярошински „Популярната литература и литературноисторическите проблеми“. Авторът определено надценява „отделността“ на тази литература, но основателно подчертава: „В ситуация на бърза смяна на поетиките, непрекъснато преоценяване на завареното наследство, разногласие на писателските позиции, популярната литература се оказва пристанище за относително стабилните вкусове, доминация на литературни качества, вече проверени в обществената практика. Присъщият ѝ традиционализъм, привързаност към банални фабулни решения, верността към класическите начини на разказване, представляват отрицателна база за съставка с художествените усилия, насочени към новото. Популярната литература намира във високата литература оправдание на своето съществуване, а високото изкуство намира в баналното изкуство своето естествено допълнение. И двете остават извън границите на онова, което не е литература.“¹¹

* * *

Преходът от сериозна към масова (развлекателно-дидактична) литература показва интересна и характерна промяна на редица фактори и особености на художестве-

¹⁰ Ю. Тинянов. Архаизми и новатори, с. 36.

¹¹ Z. Jarosiński. Literatura popularna a problemy historyczno-literackie. — W: Formy literatury popularnej. Kraków, Ossolineum, 1973, s. 13.

ната структура и литературната комуникация — т. е. промените са едновременно и функционални, и художествено-структурни! Например авторът, разбран като текстова и извънтекстова роля.

В сериозната литература вниманието към автора е подчертано: анализират се биографичните моменти в творчеството, търси се превъплъщение на субективния опит, по стария романтична традиция творчеството се схваща като експресия на творческия субект. . . Характерно е подчертаното обособяване на всяка творба, стремежът новата да не повтаря останалите, да има непрекъснати художествени открития. Много често се твори в опозиция към жанровите правила.

В масовата литература авторът не е чак толкова важен — напред излиза жанрът. Авторът до голяма степен се подчинява на жанровите директиви, изявява се в техните рамки — понякога а талантливо, с истинско жанрово майсторство, с творческа индивидуалност (т. нар. „майстори на жанра“). . . Характерен е принципът на серията: тя носи индивидуалните особености на автора си, но не се стреми всяко произведение да се различава кой знае колко от другите — близостта не е противоположана, тя е гаранция за „марка“ — пример могат да бъдат романите дори на един несъмнен, при това непродуктивен майстор на жанра като Р. Чандлър. А какво да кажем за „работилниците“ на А. Кристи или Ж. Сименон. . . Подобни имена (поякога — псевдоними с екзотичен оттенък) играят ролята на жанров етикет.

В по-ниските етажи на масовата литература (независимо как ще ги наречем — банална жанрова конфекция, тривиална литература, паралитература и пр.) авторът съвсем се обезличава: тук псевдонимите са задължителни, появява се колективно производство, господствуват най-традиционните жанрови схеми, езикови клишета, идейни стереотипи. Увеличават се обаче жанровите разновидности, които поемат функцията на комуникативен диференциатор¹². Примерно в уестърна се обособяват няколко разновидности със свой канон — индиански филм, траперски филм, борба с богатите скотовъдци, самотният стрелец (отмъстител), шерифски филм и пр. (В киното тези жанрови разновидности са по-ясни, но те съществуват и в литературните текстове). . .

В сериозната литература опозицията СЪВРЕМЕННОСТ—ИСТОРИЯ е силно подчертана: съвременното произведение е в сложно (дискусионно-трансформационно-противопоставно) отношение към традицията — не само жанрова, но и езиково-стилистична, тематична, персонажна, идейно-естетическа. В масовата литература тази опозиция отслабва, стеснявайки се до жанровото възпроизводство-обновяване. По-ниските етажи на масовата литература обаче живеят с размътено историческо съзнание, в някаква вечна актуалност, изхождайки от няколко основни образци, свързани с определени исторически поетики (най-вече романтическа, сантиментална, барокова) — обикновено еkleктично смесени. Фалшива е представата, че подобна литература „отразява живота“ — това би било реализъм! Тя наистина взема автентични (по-точно ще бъде, ако се каже: натуралистични) елементи от живота, цели истории даже, но ги трактува съобразно старите проверени образци. Оттук и това извънвремие — като фолклора, с който впрочем е типологично свързана — и функционално, и художествено-структурно тя е своеобразен градски фолклор. Напоследък всенародната психоза около „Робинята Изаура“ отново доказва „вечната“ актуалност на сантиментално-мелодраматичното клише. . .

Характерни промени се извършват и с опозицията НАЦИОНАЛНОСТ-КОСМОПОЛИТИЧНОСТ. Сериозната литература е подчертано национална (в различните жанрове това съотношение е различно) и тя интересува света благодарение на своята национална характеристика, традиция и светоотношение. . . Жанровете са своеобразни

¹² На тези процеси обръща внимание и полският автор: „Когато се ограничат амбициите на индивидуалната иновация, паралелно нараства ролята на литературния жанр като основна, материя на цялост, чиято съставка е отделната творба. Жанровите правила определят техниката на повествование, избора на героите, вида на стихотворната техника и пр. Жанровата норма става главен посредник между творбата и нейния възприемател.“ — Z. J a r o s i ń s k i. Op. cit., s. 17.

разно „есперанто“ на изкуството, в тях има много „интернационални изрази“, а преди всичко — „граматически правила“ (някои литературоведи основателно изтъкват жанра като „граматика на литературата“). . . В развлекателно-дидактичната литература националната характеристика присъства, пречупена през националната модификация на жанра. В баналните приземни етажи тя намалява още повече. Засилват се обаче националните предрасъдъци — изображението на своята и другите националности се подчинява на личностните стереотипи на „всекидневното съзнание“. Ако в сериозната литература всеки герой е първо човек, а после представител на някаква нация, тук става обратно — той е преди всичко възпъщение на националния стереотип (от гледна точка на авторовата националност естествено).

В сериозната литература спрямо изявените творчески индивидуалности не е прието да се правят преки съпоставки-претенции: въпросът „Къде е нашата Айрис Мърдок?“ звучи неелепо, докато в популярните жанрове подобни въпроси се задават без смущение. Защо нашата естрадна песен, защо нашият криминален роман и пр. не е като еди-какво си, еди-кой си, от еди-къде си. . . Есперантото на жанра — особено при популярните жанрове — дава основания за *потребителски и претенции*.

Когато се работи с културни факти, трябва да се разглеждат по-цялостни културно-функционални комплекси, а не тясно „иманентните“ качества. Погледнато изолирано, „Нещастна фамилия“ е едва ли не булевардна литература, написана в духа на френската романтично-неистова школа. Обаче във възрожденската ни култура тя има по-важна литературна и културна функция — и спрямо съзнанието на поробения народ, и спрямо формиращата се българска литература. Побългарените сантиментални книжки на нашето възраждане са по същество булевардна литература, но с висока функция (обръщение). . . И обратно — понякога бившата патриотично-възпитателна класика започва да функционира като развлекателно четиво (особено при смяна на националната среда — примерно Иван Вазов в Полша или Сенкевич — в България). Сюжетите от антифашистката борба веднага след Девети септември имаха класово-възпитателни, а след четвърт век — развлекателни функции — което не е отрицание на възпитателните, но променя доминантата на въздействието. Сериалът „На всеки километър“ не можеше да се появи в патетичната атмосфера на първите следосвобожденски години: тогава би изглеждал като профанация на близките мъки и жертви, изопачаване на кървавите трудности на борбата. . .

Характерни отлики предлагат и **ОТНОШЕНИЯТА МЕЖДУ АВТОРА И ЧИТАТЕЛЯ, РАЗБРАНИ КАТО ФУНКЦИЯ НА ТЕКСТА**. В жанрово-развлекателната литература имплицитният автор губи своята силна позиция. Представата за автора не е толкова важна за разбирането на творбата, защото е подчинена на жанровите директиви. Напред излиза имплицитният (виртуалният) читател — т. е. представата на автора за читателя-адресат. Ако сериозната литература си позволява да пише за един равностоен на автора „идеален“ читател, тук писателят забележимо се съобразява с масовия читател. Естествено има различни форми и степени на съобразяване. Както казва Чандлър: „Има огромна разлика между писането да се харесах на публиката (това завършва винаги с неуспех) и писането по свой собствен начин, като му придадеш формата, която читателите са се научили да приемат.“¹³ Това е една наистина „класическа“ формулировка на проблема.

Но „масовият“ читател е разнородна и неопределена категория: той не може да бъде ясен адресат. Към малкото му сигурни характеристики спада житейски потвърденият интерес към определена жанрова продукция, откъдето се прави извод за стабилизирана жанрова *потребност*. Затова писателят се улавя здраво за жанровите директиви, като ги осъвременява и разнообразява според таланта си. В резултат на това като че ли *читателят става по-агресивен, а авторът — по-отстъпчив и нагаждащ се*. Обект на тези взаимоотношения е най-вече *грижата за жанровия код*, който осигурява комуникативна стабилност.

¹³ Mówi Chandler. Warszawa, 1983, s. 76.

От казаното дотук не следва, че щом авторът спазва определени жанрови правила, той си осигурява масов успех: *популярността е намерение, което търси подкрепа в определена поетика и тематика*, но на практика се реализира твърде рядко — само при трудно предвидими благоприятни обстоятелства, или изобщо не се реализира въпреки всичките *потенциални гаранции на жанра*. . . Както, от друга страна, произведения, създадени по-скоро като непопулярни (романът „Името на розата“ на У. Еко), понякога имат неочакван масов успех. *В литературната комуникация си взаимодействат много фактори; жанрът, колкото и да е важен, е все пак само един от тях*. . .

КОМУНИКАТИВНИЯТ СТАТУТ НА ЖАНРА

„Адекватна основа на жанровата концепция може да стане единствено теорията на комуникацията, или вземането предвид на комуникатора (автора) и възприемателя (читателя). . .“

Кл. Хемпфер¹⁴

Отдавна е ясно, че жанровият модел е нужен на твореца не само защото неговата „матрица“ улеснява подбора, организирането и осмислянето на житейския материал, но и защото дава известна гаранция за комуникация с публиката. Традицията е формирала у нея известна *жанрова компетентност и жанрова потребност*. Благодарение на натрупания опит жанровият етикет е за публиката едновременно и *ориентираща информация „какво ще консумира“* (като тематика, сюжет, специфични атракции, естетическо преживяване), и *рецептивна директива „как да консумира“* (с каква нагласа, асоциативни връзки, осмислящ контекст). Затова е по-необходим при серийните продукти на масовото изкуство и е малко ефикасен при силно индивидуализираните амбициозни творби, които се създават *срещу жанровите правила*; тук за ориентир служи известното име на автора или произведението.

Жанровото съзнание се проявява различно у авторите и читателите съобразно различното им място и функция в комуникативния процес. Най-важен е общият му сектор, който осигурява разбирателството. Жанрът не е единственият, но е един от най-важните фактори в това разбирателство: това е комуникативният аспект на неговата специфика. Още през 1928 г. П. Н. Медведев (Бахтин), като разглежда двустранната ориентация на жанра към действителността, пише за първата: „Произведението е ориентирано, първо, спрямо слушателите и възприемателите и спрямо определени условия на изпълнението и възприятието. . . В първото направление на ориентацията произведението влиза в реалното пространство и реалното време, то е гръмко или няма, то е свързано с храма или със сцената, или с естрадата, то е част от празника или просто част от свободното време. То предполага една или друга аудитория от възприемащи или четящи, или един или друг способ спрямо тяхното реагиране, едно или друго взаимоотношение между тях и автора. . . действителността на жанра е социалната действителност на неговото осъществяване в процеса на *художественото общуване*.“¹⁵. . . Тук е очертана почти цялата територия на една „комуникативна“ концепция за жанра, която тогава — и с основание — е била схващана като „социологическа поетика“. На подобни схващания не е чужд и Тинянов, който в статията „Литературният факт“ (1924) посочва, че „в принципа на конструкцията влиза и известна *установка* към едно или друго предназначение или употреба на конструкцията.“¹⁶. Впрочем две години по-рано в статията „Одата като ораторски жанр“ той конкретно набелязва този проблем във връзка с одата, която предполага ораторска интонация, установка към декламация. Характерно за Тинянов е комплексното отчитане на битово-речевия контекст: „Установката е не само доминанта на произведе-

¹⁴ Kl. Hempfer. Teoria gatunków. — W: Pamiętnik Literacki, 1979/3, s. 301.

¹⁵ П. Н. Медведев. Формальный метод в литературоведении. Л., 1928, 177—183.

¹⁶ Ю. Тинянов. Архаизмы и новаторы. Л., 1929, с. 16.

ннето (или жанра), функционално сбагряща подчинените фактори, но заедно с това и функция на произведението (или жанра) по отношение на най-близкия извънлитературен — речеви ред.¹⁷

Комунитативният статут на жанра може да се разглежда сериозно само в контекста на *литературното съзнание на епохата (периода)*, което определя културния авторитет на жанра, сферите и особеностите на неговото обществено обръщение, взаимоотношенията между жанровите форми и директиви. Съвременната амбициозна литература например не проявява интерес към жанровите норми, бяга от каноничните жанрове, създава хибридни форми, схващайки съобразяването с правилата като творческа слабост или качество на масовата литература. *Истинското убежище на жанровите категории (жанровото съзнание) става масовата култура*. Това отбелязва и полският литературовед М. Гловински в сериозната си студия „Литературният жанр и проблемите на историческата поетика“. Приемайки разграничението на структура и конюнктура от френските социолози Гурвич и Льофевр, той ги прилага уместно в жанровата теория: „Жанровата система е известна *структура*, която се намира под непрекъснатото въздействие на известна *конюнктура*. . . функцията на конюнктура спрямо жанра изпълвява литературното течение.“¹⁸ В един по-широк социокултурен контекст *днес конюнктура за популярните жанрове е по-скоро системата на масовата култура*; редица процеси в литературата вече не могат да бъдат обяснени без контекста на масовите комуникации и неговото влияние върху механизмите на литературната комуникация.

Ако книгата е „машина за четене“ (Ескарпи), тя никога — поне в такава степен — не е била създавана и използвана за еднократна употреба. Това по принцип е характерно за съвременната промишлено-потребителска култура: масово производство на стоки за еднократна употреба. Такива са и излъчванията по радиото и телевизията; такива са дори редица авангардни експерименти. Кратък културен цикъл има литературната периодика независимо от съдържанието си. Тези промени във функционирането (потреблението) на творбата (в случая е по-добре да кажем: книгата) *засилват жанровия контекст като основна база за съотнасяне*. Както казва полският изследовател на литературната комуникация Я. Лалевич: „Разказът в женското списание или криминалният роман в продаваното на гарата джобно издание престава да се свързва с антология на литературни творби. Не се интерпретира чрез съотнасяне към литературната традиция, историята на литературата или картата на съвременните течения и школи. Това е само екземпляр на някакъв жанр: приключенска, криминална или любовна история, извънвременен репертоар от истории от същия вид.“¹⁹

Днес литературата функционира в „аура“ от различни трансформации (метатекстове): радиолитература, телевизионна литература (сериали), киноекранизации, комикси. . . Тези „преводи“ в друга знакова система естествено не са равнозначни на литературния текст. И все пак — погледнато социологически, а донякъде и естетически — те са най-оправдани и функционални именно по отношение на развлекателната литература. Най-важното в нея са занимателната история, напрежението на действието, утешителният финал, привлекателният герой, екзотичната обстановка, специфичните атракции — неща, които до голяма степен са *извън (над) текстови структури* и по-лесно могат да се предадат на друг „език“ без загуби. Както отбелязва Ескарпи: „Може би особената историческа ситуация на света, в който живеем, върви към изключване на „чистия“ литературен процес и може би започваме да я разбираме. Само преди 30 години беше неуместно да говорим за книга, която не сме чели или поне не сме прелиствали. Днес можем да признаем без засрамване, че сме гледали филма,

¹⁷ Пак там, 49—50.

¹⁸ M. G ł o w i ń s k i. *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*. — W: *Problemy teorii literatury*. Kraków, T. 2. Ossolineum, 1976, s. 124—125.

¹⁹ J. L a l e w i c z. *Literatura w epoce masowej komunikacji*. — W: *Kultura. Komunikacja. Literatura*. Kraków, Ossolineum, 1976, s. 106.

а не знаем книгата. . . ²⁰ За щастие „чистият“ литературен процес още не е „изключен“, той запазва своето значение, даже разширява влиянието си като основа на аудио-визуалните изкуства. Но тези „продължения“ на книгата (метатекстове) действително засилват не само своето количествено присъствие, но и качествено значение за литературната комуникация, за създаването на обществен „образ на книгата“.

Всъщност истинското убежище на популярното изкуство отдавна е киното и телевизията. Различните „фабрики за сънища“ по света винаги са произвеждали главно развлекателни филми; днес телевизионните сериали са пряк наследник на „романа-подлистник“, на криминално-любовните и авантюрно-екзотичните булевардни традиции. Трябва да признаем, че киното изработи по-изобретателни жанрови атракции и по нормативна жанрова система: като „движеща се фотография“ (Кракауер) филмът се оказа най-подходящо средство за изображение на *действието* и *екзотиката* — най-съществените черти на развлекателното изкуство. При това кинематографичната изобретателност на режисьора не зависи пряко от качествата на текста — известно е, че добри филми се получават по-скоро от второстепенни романи. Екранизацията и телевизионните сериали възкресяват, освежават и подмладяват старите образци на литературата-четиво. Нещо повече — *телевизионният сериал е реалният съвременен шанс за цялата второстепенна традиционна литература*, която разказва интересни истории, но чийто език, повествователно-изобразителни средства и световъзприемане са доста остарели. Филмовата *интерпретация* им придава необходимия съвременен или моден „ретро“ облик. Практиката показва, че всеки телевизионен сериал поражава истински „бум“ в интереса на публиката към литературния първоизточник. Това е вторично възприемане — наслагване върху вече предложена конкретизация: в някои отношения по-пасивно, но в други отношения — по-обогатено възприемане. . . Жанровата система в киното е по-нормативна, там жанровите атракции имат по-силен жанрово-емблематизиращ ефект. Екранизацията естествено налага и жанрово съгласуване. Това може да предизвика интересни ефекти, защото жанровите системи на двете изкуства не са идентични, литературната творба не винаги е жанрово маркирана, докато екранизацията обикновено води до жанрова интерпретация. Понякога литературната творба крие няколко жанрови перспективи, екранизацията е принудена да избира. . .

* * *

За разлика от сериозната литература, популярно-булевардната (развлекателно-дидактичната) пази упорито някои скъпи на възприемателя „архитипни“ фактори на художествено-естетическото въздействие: **ДЕЙСТВИЕ, НАПРЕЖЕНИЕ, ЩАСТЛИВ КРАЙ**. . . Нека дадем думата на Карел Чапек, който през 1924 г. в есето си „Последният Епос, или романът за слугини“ пише:

„Странно е, но е така — колкото е по-висока литературата, толкова е по-лош завършекът на романа. . . Съществува някакъв тайнствен закон, съгласно който литературното качество се намира в обратнопропорционални отношения с щастливия край. Романът за Мариша и Франя завършва безусловно щастливо: би било нещо страшно, ако *такава* невинност не бъде наградена и *такова* злодейство — разобличено. . . Романът за Мариша е вече почти единственият резерват, където се приютява Действието, изгонено от литературата, ограничено във връзка с удивителната смъртност на романните герои, унищожено от прогреса, изсичането на горите, демокрацията, засилването на еротизма, реализма и психологията, от живота изпъдено от политиката, а от поезията — от критиката. . . Ала аз вярвам, че няма да загине. Под закрилата си го взе криминалният роман. Взема го филмът. Може би стоим пред лицето на велик епически ренесанс. Защото Действието е старо и неунищожимо като магията, като фантазията и като човечеството. . .”²¹

²⁰ R. Escarpit. Sukces i przetrwanie w literaturze. — W: W kręgu socjologii literatury. T. 2. Warszawa, 1977, s. 153—154.

²¹ K. Сапек. Marszjasz czyli na marginesie literatury. Kraków, 1981, s. 155, 157—158.

Чак до „велик епически ренесанс“ още не се е стигнало, но факт е, че главно развлекателните жанрове съхраняват до днес Действието, чиято агония в Сериозната литература продължава, макар и с периоди на известно подобрене. Такива периоди бяха антифашистката и военна литература, агитационната литература на строителството на социализма. Напоследък се очертава връщане към добрата стара повествователна традиция, занемарена от времето на френския „нов роман“; неин вършен израз е писането и търсенето на все по-дебели романи. Притиснатата от масовите комуникации (телевизия, видео), литературата се бори за читателите си.

Жанровата литература е центристремителна; тя работи най-ефективно в определени граници. Затова „чистият“ жанр означава и по-силно (характерно) преживяване. Хибридни форми печелят откъм проблемност и художественост, но обикновено губят откъм емоционална заразителност. Още преди половин век в класическата си студия „Естетическата функция, норма и ценност“ Ян Мукаржовски обръща внимание на взаимната трансформацията на нормите—моралната или емоционалната вестетическа и, обратно. . . С проблемите на плебейското изкуство оригинално и проникателно се занимава Карел Чапек (досега не съм срещал нищо по-интересно от малките есета, писани през 1919—1931 и събрани в томчета „Марсий или в покрайнините на литературата“). Анализирайки „песните на пражкия народ“, Чапек добродушно иронизира: „По принцип Маня не е дълбоко меланхолична особа: напротив, човек е по-скоро склонен да я смята за шегаджийка и клокарка. Но ако Маня иска да се възвиси в повисоки сфери (което впрочем е най-сериозната задача на поезията и музиката), тя се възвисява в областта на тъжните и безнадеждни чувства.“²² С други думи, особено при наивното възприятие емоционалното предопределя естетическото и го изразява: именно в популярните форми на изкуството утилитарната и емоционалната функции най-лесно се трансформират в естетическа. . .

Недостатъците на всеки жанр са диалектично продължение на неговите достойства: не всички елементи в художественото произведение са съвместими, рядко един талант е силен навсякъде. Всеки жанр придобива специфичната си изразна сила благодарение на *определен избор измежду алтернативни възможности*: друг избор би довел до друг тип художествена структура и естетическо въздействие. Както остроумничи Чапек: „Колкото по-сложно е действието, толкова по-прости са героите. Ако трябва да ни държи в напрежение ситуацията, не може да ни държи в напрежение Цецилия. Ако се стигнеш до свързване на едното и другото, би възникнало нещо ужасно, нещо от рода на Достоевски или Стендал.“²³ Или както казва Чандлър: „Смятам, че главната дилема на традиционния, или класическия, или тясно-дедуктивния, или логично-дедуктивния детективски роман е в това, че за да се приближи към съвършенство, са необходими цял арсенал от черти, които е малко вероятно да се появят у един автор. Трезвият конструктор на фабулата не се оправя с истинските герои, живия диалог, чувството за темп и находчивата употреба на забелязаните детайли. Строгий логик може да създаде точно толкова настроение, колкото и чертожната дъска. . . А пък онзи, който пише жива, сочна проза, просто няма да си трови живота с изтощителния труд по разобличаване на алиби, което изглежда уж необходимо.“²⁴

* * *

Всеки жанр изисква от автора влизане в съответна роля, специфично превъплъщаване — понякога твърде значително. Не всеки автор притежава такава пластичност, повечето имат едно „жанрово амплуа“. Някои пък се преобразяват до неузнаваемост в различни жанрови роли“ . . . Тук отново бихме могли да припомним Медведев (Бахтин): „Художникът трябва да се научи да вижда действителността с очите

²² К. Сапек. Marsjasz. . . , s. 59.

²³ К. Сапек. Marsjasz. . . , s. 152.

²⁴ Mówi Chandler, s. 311.

на жанра. Определени страни на действителността могат да се разберат само във връзка с определени начини на изразяването ѝ.²⁵

От друга страна, всеки читател при възприемане на жанрово произведение също влиза в съответна роля, също започва да гледа „с очите на жанра“, приема съответната естетическа нагласа, съгласява се да върва на невъзможното и да не забелязва очевидното. Читателят също винаги е пластичен, той има не само определени жанрови предпочитания, но нерядко и „жанрово амплуа“ на читателската си роля. . . Жанрът предлага както определено „идеологическо“ разбиране на живота, така и смислов контекст за разбиране — тълкуване на всеки художествен елемент на текста. Тази „театрална“ трактовка на жанровата специфика е особено приемлива днес, когато е актуална естетиката на рецепцията и проблемът за имплицитния читател²⁶.

Всеки жанр се обръща към определени житейско-естетически потребности на реалния читател, които именно той може да задоволи. Нека отново подчертаем, че жанровата литература е специфично редуцирана литература, целенасочена в предизвикването на определен рецептивен ефект и задоволяването на определени потребности. Това вече предполага и съответна, заложена в текста, читателска роля. Тази читателска роля представлява реален литературоведски проблем за жанровия анализ като принципна жанрова конструкция на имплицитния (виртуалния) читател. Думата „конструкция“ не е съвсем точна — става дума за определени граници и пространство на изява, за известни „стратегически“ центрове, които имат емоционално-действена и смислово-генерираща роля. Полският литературовед Е. Балцезан, като развива интересната теза за една „поетика на възприемането“, изтъква, че „в структурата на творбата няма обособени, специално предназначени за виртуалния читател „места“, както не съществуват и неутрални „места“, в които виртуалният възприемател изобщо не се появява, „виртуалният възприемател“ е цялостна категория, отнасяща се към целостта на творбата²⁷. Това по принцип е вярно — и все пак, ако признаваме, че съществува жанрова специфика, трябва да признаем съществуването на привилегирани „места“ в художествения текст, където това жанрово ориентиране към определен читател (въздействие по определен начин) да се усеща по-силно. Такива места са ЖАНРОВИТЕ АТРАКЦИИ²⁸. Те в най-голяма степен съсредоточават, съдържат и изразяват представата на автора за читателя и неговите желания и потребности; те най-открито издават стремежа на автора целенасочено да му въздейства.

В „Социодинамика на културата“ А. Мол нееднократно подчертава ролята и значението на вниманието в масовите процеси на културно потребление: вниманието предопределя разпознаването, разбирането, запомнянето. Разнообразните фактори, обобщени в понятието „внимание“, трудно могат да бъдат изследвани, защото са свързани с индивидуалния интерес и конкретната комуникативна ситуация. Но нали в самия текст именно атракциите са обективните точки на „вписване“ и „прогнозиране“ на вниманието! Именно атракциите трябва да бъдат разгледани не само като съставки на художествената структура (от гледна точка на една описателна поетика), но и като фактори на прогнозираното въздействие (от гледна точка на една „комуникативна поетика“, което е може би по-сполучливо понятие от „поетика на възприемането“, защото отчита диалога между автора и читателя). Те са може би най-плодотворният

²⁵ П. Н. Медведев. Формальный метод в литературоведении, с. 182.

²⁶ „Позициите на автора и читателя трябва да се схващат като роли, а присъщите им перспективи не могат просто да се изведат от биографичните на пишещите и четящи личности. Така в литературата съществуват не само авторът и творбата, но като кореспондираща с тях роля непрекъснато се появява и читателят. Литературната комуникация е игра с полярна на ролите.“ — Н. Weirich. Literatur für Leser. Stuttgart, 1971, S. 24.

²⁷ E. Balcerzan. Perspektywy „poetyki odbioru“. — W: Problemy socjologii literatury. Warszawa—Poznań—Kraków, Ossolineum, 1971, s. 85.

²⁸ Повече за жанровата специфика на атракциите (в киното) вж. О. Сапарев. Изкуство и масова култура. С., 1978, 111—141.

обект на една комуникативно ориентирана жанрова теория, каквато всъщност трябва да бъде съвременната „социологическа поетика“ на жанра. . .

В началото на 20-те години С. Айзенщайн създава прочутата си теория за „монтаж на атракциони“: атракцион е „всеки агресивен момент на театъра, т. е. всеки негов елемент, който поставя зрителя под сетивно или психологическо въздействие“; именно атракционите „в своята съвкупност обуславят единствено възможността за възприемане идейната страна на демонстрираното — крайния идеологически извод“²⁹.

По-късно в есето си „Как станах режисьор“ Айзенщайн, спомняйки си за възникването на термина, признава: „Ако в онова време знаех повече за Павлов, щях да нарека теорията за монтажа на атракционите „теория на художествените дразнители.“³⁰

Теория на художествените дразнители?! Именно!

Вероятно тази теория дължим не само на гения на Айзенщайн — но връзките му с неговите съвременници от тази гледна точка не са достатъчно изследвани, голяма част от архива му е непубликувана. И все пак не би трябвало да пренебрегваме значението на културната атмосфера в Русия по онова време, сходните теоретически предразположения у някои литератори на ОПОЯЗ, у Тинянов и Бахтин — а преди това харковските сборници по психология на творчеството и възприятието, където (макар и още в суров вид) са изразени много от идеите на значително по-късната рецептивно ориентирана естетика. . .

От гледна точка на литературната комуникация *атракциите са комуникативна ценност*: като опорни точки на читателския интерес те образуват системата на идейно-художествените дразнителни на творбата, играят важна роля в жанровата идентификация, в общия естетически ефект, в интерпретационната ориентация и доминанта, която винаги се опира на няколко субективно подбрани „стратегически“ (смислогенериращи) точки и може да бъде различна в зависимост от подбора на тези точки. Именно система на тези точки е призована (прогнозирана) да бъде комбинацията от атракциите в художествения текст.

Атракциите са съществена съставка на жанровото споразумение между автора и читателя. В някои случаи — макар и по различни съображения, — те могат да се превърнат в самоцел и за единия, и за другия. Авторите на развлекателните жанрове имат подчертана установка към атракционност в тематическия подбор, сюжетната организация, естетическия ефект — който задоволява, но и формира съответни желания-потребности. От друга страна, спрямо всеки развлекателен жанр съществува читателска установка към атракционност: тя е най-силна при неизкушените (наивни) читатели и при най-изкушените, тясно (клубно) специализирани читатели — макар че в двата случая причините и равнището са твърде различни. (Типичен пример са „клубните“ читатели на криминална и научнофантастична литература, които са изтънко запознати с всички методи на литературно убийство — или с всички научнофантастични „открития“.) Атракциите могат да бъдат ориентирани към по-висок или по-нисък естетически вкус, към различни възрасти, различни социални и културни слоеве; към различна художествено-естетическа подготовка. Специфична атракция за литературно изкушения, подготвения читател са например игрите с художествените конвенции, пародията, алузиите с междутекстов характер, жанровите коктейли. . .

Нерядко прословутото „смесване на жанровете“ е всъщност *смесване на разнотипни атракции*. Това смесване е по-изразително в киното, защото там жанровите емблеми (образи-символи) имат по-категорична знаково-символна стойност. Например във филма на Ф. Копола „Апокалипсис сега“ смелият любител на сърфинг, ковбойска шапка и се държи с ковбойско презрение към куршумите — и това е достатъчно като маркер за съотнасяне и преосмисляне на цяла една художествено-идеологическа американска традиция. . .

²⁹ С. Айзенщайн. Избр. произв. в шести тома. Т. 2, с. 270.

³⁰ С. Айзенщайн. Цит. съч. Т. 1, с. 104.

Жанрът има конструктивно-комуникативно значение — за творчеството и възприетото — не само в случаите на *подчинение на жанровите директиви*, но и в случаите на *бунт срещу тях*. Често пъти отрицанието (значи: обновяването) на жанровите правила е по-интересно и за автора, и за читателя от тяхното спазване. Но едното не изключва другото — това са двете лица на функционирането на жанра. По принцип жанровото обновление се приема по-добре сред по-изкушените читатели, докато жанровото тиражиране се предпочита от по-неизкушените читатели. Критиката естествено винаги поощрява новаторството (както тя го разбира).

Отделните произведения влизат помежду си в истински *жанров диалог* (както би казал Бахтин). Те са синхронното многообразие на една единна диахронна система. Защото жанрът има ясна физиономия главно в исторически кристализираните форми — съвременната практика винаги изглежда като някакво отклонение от него. Оригиналноста на най-новите творби винаги се надценява: по-късно историята показва, че те са били „само“ продължение, развитие на традицията. . .

Четенето на жанровите произведения прехвърля на плоскостта на рецепцията проблемите на серията, която характеризира писането на жанровите произведения. Много точно характеризира тези проблеми „провокацията“ на рецептивната естетика Х. Яус:

„Специфичното преживяване на криминалния роман започва чак с появата на потребността от четене на следващите „криминалета“, на проследяване на любимия детектив в други ситуации, на запознаване с другояче работещи детективи, а също и с други методи на построяване и разрешаване на загадките. . . хипотетичният читател, който прочита само е д н о „криминалè“, и то като „творба“, се разминава със специфичната нагласа, от която се конституира харесването на „криминалетата“. То не възниква от самодостатъчното потапяне в творбата като творба, а от генериращото, развиващо се м е ж д у едното и другото произведение очакване, по отношение на което удовлетворението на читателя на „криминалета“ се обновява заедно с всеки вариант на основния образец. С други думи, за своя читател криминалният роман съществува само като *plurale tantum*, като начин на четене, който трябва да отрече отделното произведение като творба, за да черпи стимули от започнатата вече игра с познати правила и непознати още изненади. Тази структура на рецепцията на *plurale tantum* се появява ясно също и в други серийни продукти на консумативната и популярна литература.“³¹

Приципът на серията е органично присъщ на всяка жанрова продукция и консумация, но се проявява с различна степен на откровеност и натрапчивост. Най-явен е при масовата литература, и то на по-ниските ѝ етажи.

КРИМИНАЛНИЯТ РОМАН ИЛИ ЗА ЖАНРОВАТА РЕДУКЦИЯ

„Когато романът, независимо от своя литературен жанр, достигне определена степен на художествена изразителност, той става литература. Тази изразителност може да бъде въпрос за стил, ситуации, герой, емоционален тон, идея или много други фактори. Може също така да възниква от майсторството, с което писателят владее развитието на действието, което може да се сравни с майсторството, с което знаменитият играч владее топката.“

Р. Чандлър³²

През 1944 г. американският литературен критик и историк Е. Уилсън публикува доста острата статия „Защо се търсят детективските романи?“, написана от литературно-елитарни позиции. Авторът се декларира като напълно „сериозен“ критик:

³¹ H. R. J a u s s. Czytelnik jako instancja nowej historii literatury. — W: Pamiętnik Literacki, 1980, Nr 1, s. 335—336.

³² Mówi Chandler. Warszawa, 1983, s. 63.

не е чел почти нищо от „прехвалените“ криминални романи, макар да слуша непрекъснато за тях от познатите си. Той е седнал, прочел няколко нашумели романа — естествено не ги харесал, възприемайки техните жанрови особености като художествени слабости (все пак доста точно отбелязва достойнствата и недостатъците на А. Кристи). Статията му предизвиква още по-остра реакция: пристигат многобройни възмутени писма. Втората статия на критика е малко по-внимателна — вече е прочел повече автори, успял е да забележи разказваческия дар на Р. Чандлър. Тук Е. Уилсън прави хапливата забележка, че „четенето на криминални романи е просто вид неприличен навик, който поради своята смешност и нищожна вредност може да бъде смятан за нещо средно между пушенето и решаването на кръстословици“³³.

Характерно е писмото на някаква дама, прочела стотици криминалета, която признава, че твърде малко от тях са годни да бъдат препоръчани някому: „Все пак по-добре лош криминален роман, отколкото никакъв. Съветвам да продължавате по-нататък. При огромно щастие ще успеете да намерите нещо интересно и подходящо. Тогава и Вие ще станете *фанатик на загадките*.“³⁴

Но заниманието с криминална литература изиграва лоша шега на съвестния критик: той започва да се зачита до упоение в разказите за Шерлок Холмс, което не е правил от детски години. . . и в третата си статия „Мистер Холмс, това бяха следи от лапите на огромен дог“ вече подхожда по-внимателно и жанрово специфично. . .

Криминалният роман актуализира един по-общ проблем, характерен за всеки достатъчно конвенционализиран жанр с твърди правила: защо — след като са еднакви и съставните елементи, и конструктивните принципи — все пак някои криминални романи са хубави, а други (повечето) — лоши? Същият въпрос е законен и в киното: защо „Дилижансът“ се смята за шедевър, след като разликата между него и редица други „конски опери“ е като че ли незначителна? Подобна забележка прави и майсторът на черния роман Р. Чандлър в статията си „Скромното изкуство на писане на криминални романи“ (1944): „И което е най-странно, този банален, ужасно скучен и измъчен, а при това съвсем явно неистински и примитивен продукт в действителност не се отличава чак толкова много от онова, което минава за шедевър на жанра. Действието се влечи малко по-бавно, диалозите са някак плоски, хартията, от която са изрязани героите, е по-тънка, а измамата — малко по-забележима и все пак това е нязка от същия вид.“³⁵

Съпоставката с джаза например би могла да обясни, поне донякъде, защо — въпреки голямото сходство — едни произведения на популярната литература са добри, а други — не. Разликата е в артистичността на изпълнението, в находчивостта на комбинациите, в жанровата инвенция, с които от познати елементи е сътворен *нов вариант* — майсторски конструирана цялост. Виждаме, че тук акцентът пада не върху откривателството от проблемно-художествен тип, а върху изпълнителското майсторство — *изобретателност и виртуозност в зададени рамки* (макар че нека не надценяваме откривателството в „сериозната“ литература!). Тук можем да припомним въведеното още навремето от Лотман понятие „естетика на тъждеството“ (когато правилата на автора и правилата на аудиторията са тъждествени и затова не се автоматизират — така е във фолклора, комедия дел'арте, класицизма). Лотман посочва ролята на *импровизацията* като необходимото допълнение и отрицание на застиналите схеми: „Разковаността“ на импровизацията и сковаността на правилата са взаимнообусловени. Импровизацията създава за тези видове изкуство необходимата ентония.“³⁶

³³ Е. Wilson. Szkice. Warszawa, 1973, s. 189.

³⁴ Пак там, с. 190. Този „фанатизъм“ е много удобен за комични цели и хумористите не го пренебрегват. Например пародийният разказ на П. Г. Удхаус „Стрихини в супата“, където за героя, ужасно западен читател на криминални романи, направо е казано: „Той се бе превърнал вече в истински наркоман.“ — П. Г. Удхаус. Стрихини в супата. С., 1984, с. 12.

³⁵ Mówi Chandler, s. 310.

³⁶ Ю. Лотман. Лекции по структурална поезика. Тарту, 1964, с. 174; същото — в: Ю. Лотман. Структура художественного текста. М., 1970, с. 351.

Все пак нека не подценяваме трудностите на писане в популярните жанрове: шедьоврите в тях са толкова редки, колкото и в „сериозната“ литература. Прав е Чандлър, когато преди цитирания откъс казва, че „детективският роман дори в неговата най-конвенционална форма е много трудно да се напише добре. Добър екземпляр от този жанр се среща по-рядко от добър сериозен роман“. . . Това е вярно. Има разлика в акцентите, в точките на повишено писателско внимание. При криминалния роман това е преди всичко *композирането на особен сюжет*, който да поддържа напрежението и да дозира внимателно подаваната информация, така че да бъде почтен спрямо читателя, давайки му шанс за самостоятелно решение — и същевременно да успее да запази изненадата за финала. Един автор на битово-психологически роман сяда да пише, без да е уточнил финала: при криминалния роман това е невъзможно. Цялото повествование (поне в класическите случаи) е подчинено на финалното разкритие, което трябва да навърже в единно цяло хаотичните и нелогични преди това събития и факти. В криминалния роман се извършва едно непрекъснато двойно (противоположно) движение³⁷. Писателят пише, имайки непрекъснато предвид финала, а пък финалът отпраща към началото — предисторията на престъплението, където е скрита тайната на убиеца. Финалът е същевременно връщане в началото. Така криминалният роман има две тайни: кой е убиецът и каква е неговата „тайна“. Първата е двигател на сюжета и читателския интерес — тя има основно емоционално и конструктивно значение. Втората е по-маловажна, обикновено е еднотипна и банална — алчност, отмъщение, ревност. Тук положението е същото, както с тълкуването на сънищата у Фройд: цялото разнообразие на образи се свежда до два-три генитално-сексуални символа. . . И все пак тя крие определени проблемно-идейни възможности — не само като характеристика на престъпника и обществото, но и като някакво схващане за живота и морала. Интересен пример може да бъде криминалният роман на Дюренмат „Съдия и палач“.

Тъкмо криминалният роман е един от най-поучителните примери за функционалната разлика между фабула и сюжет: не е достатъчно да се измисли интересна история, тя трябва интересно да се разкаже. Сюжетът е именно *специфичното художествено-естетическо съобразяване (игра) с читателя* — той показва желанието на автора да въздейства по определен начин върху възприемателя. Жанрово имплицитният читател може да бъде разкрит преди всичко в **ЖАНРОВАТА СПЕЦИАЛИЗАЦИЯ НА СЮЖЕТА**. Смяната на акцента в криминалния сюжет (засилване вниманието към причините на престъплението, съображенията и преживяванията на престъпника, социалните причини) може лесно да промени жанра в битов, психологически, дори философски — но това не е криминален жанр в точния смисъл на думата, а някакъв друг, който използва престъплението и разследването за своите собствени цели. . . *Всеки жанр има определено ядро и концентрично разположена зона на валидност, зад която започва междинната зона на жанровите хибриди. . .*³⁸ *Специфика на криминалния роман е не криминалният случай изобщо, а само ОПРЕДЕЛЕН НАЧИН НА НЕГОВАТА ХУДОЖЕСТВЕНА ТРАКТОВКА!* Затова е уместно използването на понятието **ДОМИНАНТА (жанрова доминанта)**, което ще помогне за разграничаване на сходни истории, разказани с различен жанров акцент. (Разбира се, жанровата доминанта е исторически променлива — тя се движи вътре в системата на жанровите директиви.) Колкото „по-жанрова“ е една творба, толкова по-строго е определена нейната сюжетно-композиционна организация. Но това не означава елементарно

³⁷ St. Lasić. Poetyka powieści kryminalnej. Warszawa, 1976.

Югославският литературовед нарича криминалната композиция „линейно-възвръщаща се“ и смята, че „принципът на този романов тип е з а г а д к а т а и че този принцип най-добре се изразява (или още по-добре: налага) във фабулно-композиционната плоскост“ (там, с. 10). Под фабула авторът разбира онова, което ние наричаме сюжет. Тези разсъждения са валидни за класическия „логически“ криминален роман.

³⁸ Например повече психологическо внимание към отношенията между отвлечената красавица и гангстера-дегенерат би превърнало „Няма орхиден за мис Бландиш“ в друг класически модел: „красавицата и звярът“.

тиражиране на схемата — всеки жанр има богат набор от сюжетостроителни мотиви, които могат да се комбинират по разнообразен и изобретателен начин.

Специфична жанрова атракция е интересно измисленият и заплетен *случай* — неособено, уникално извършено престъпление (банални престъпления има само в живота). Особено изобретателен е класическият „логически“ криминален роман, който е достигнал до истинска виртуозност в конструиране на привидно невъзможни престъпления — провокация към здравия разум. Черният роман връща престъплението на по-реална (социална) почва. . . Особено важно е намирането на подходящ *герой-детектив*, който може да се тиражира в следващите произведения на автора, превръщайки се в емблема на серията. (Едва ли половината от онези, които знаят името Шерлок Холмс, помнят името на неговия автор!) Всеки детектив е индивидуализиран по различен начин, но като че ли най-важни са методите му на работа — те са, които ще му създадат популярност и мит, те изразяват „духа на времето“. Постоянният детектив е обусловен не само от логиката на серията: в масовото изкуство действа промишлено-икономическият закон *най-голям ефект с най-малко средства*. Веднъж създаден и успешно въведен в обръщение, постоянният детектив (героят-маска) облекчава усилията и на автора, и на читателя. Той не се променя, той се *потвърждава* във всяка нова история — значи трябва да се измисли само нова история! Той е познат като характер и като професионална методика — знаем как ще действа при новите условия, не знаем още решението на задачата. Детективът в романа има подобна икономическа и психологическа функция, каквато има звездата в киното: осигурява постоянство на интереса; привличайки нашите симпатии върху себе си, той ни въвлеча във все нови истории, *за да видим още веднъж любимия герой*. . . С други думи, колкото и да е важна загадката и любопитството към нейното разрешаване, едва ли трябва да я фетишизираме — въпросът от рецептивна гледна точка е по-сложен, при добрите автори водещ мотив е по-скоро интересът към новите приключения на познатия и обикнат герой.

Западните автори прибягват често до частен детектив, а не до полицаи по няколко причини: това дава по-голяма свобода на поведението (улеснявайки изображението му като човек) и спасява героя от небезоснователната неприязън към полицията, давайки възможност за критикуване на нейната корупция, бюрократична тъпота и насилие. Частният детектив предлага и по-специални ефекти: понякога има благородническа титла (или поне душевен аристократизъм), разследването е за него вълнуващо хоби — демонстрация на душевна щедрост, интелектуална проникателност, физическа ловкост и светски маниери. . . , т. е. — е по-скоро игра, отколкото „вадене на хляба“. Опит за импорт на подобен митологичен герой у нас, извънредно странен в нашите условия на милиционерски следователски монопол, е Авакум Захов. Неговата генеалогия е толкова откръвена, че желаещите могат да извадят и подредят в две успоредни колонки сходните — или леко видоизменени — характерологични черти на нашия герой и неговия пряк английски роднина. . .

По-рядко в криминалния роман срещаме стилови достойнства — те са гаранция, че пред нас е „жанров писател“, а не „жанров занаятчия“ (например телеграфната сгъстеност на повествованието у Чандлър, неговите остроумни сравнения, които се запомнят). Описанията са сведени до минимум: двата главни елемента на криминалното произведение са *повествование за действия-събития* — и *диалог*. (Романите на Б. Райнов например печелят с лекия и остроумен диалог, което не може да се каже за романите на А. Гуляшки.) Специфични атракции могат да бъдат още иронията (самоиронията) на детектива, атмосферата на напрегната заплаха, пикантно-сексуални изненади и пр. „Има, разбира се, дребни измами, неотделими от самия литературен жанр — казва Чандлър. — Както забеляза някога, струва ми се, Мери Р. Райнхарт, целият чар на криминалния роман е там, че това са два романа в един — роман за това, което се е случило, и роман за това, което привидно се е случило.“³⁹ Авторите

³⁹ Mowit Chandler, 85—86. Или, както казва В. Шкловецки: „В романа на тайните пушката, която виса на стената, не гръмва, гръмва друга пушка.“ — В. Шкловецки. О теории прози. М., 1929, с. 135.

спазват тези „дребни измами“, защото без тях жанрът губи своето качество — казахме, че жанровата литература е специфично редуцирана литература. Затова и понятието ИГРА е толкова на място при анализа на криминалния жанр. Френският социолог и литератор Роже Кеюа има една студия с блестящото заглавие „Криминалният роман, или Как интелектът напуска света, за да се отдаде само на игра, и как обществото въвежда обратно своите проблеми в игрите на ума“. . . . Ето разсъжденията му за класическия (игрово-ребусен) тип криминален роман: „Удоволствието, съпътстващо четенето на криминален роман. . . , е по-скоро удоволствие от гледането на илюзионист, който веднага разкрива секретa на своите фокуси. . . криминалният роман престава да заслужава името роман. Към границата на своята еволюция разкрива истинската си природа. Не е разказ, а игра, не е история, а задача. Затова в момента, когато романът се освобождава от всякакви правила, криминалното творчество смята всички предписания за прекалено лесни и си налага все по-стесняващи и уточняващи. Неговата способност да заинтересува, стойността и даже оригиналността му растат заедно с ограниченията, които приема и оковите, които си поставя.“⁴⁰ Или, както отбелязва Х. Хайзенботел в статията с красноречиво заглавие „Правила на играта на криминалният роман“: „Оказва се, че криминалният роман не се занимава с това, което е главна грижа на т. нар. сериозна литература — образа на човека и задълбочаване на мотивите на мислене и действуване. Анализът на мотивите на поведението на личността се оказва само откриване на предварително притежаваните, но до този момент закрити жетони за игра. Криминалният роман е разказ по образец, който се реализира според определена схема.“⁴¹

В известната си книга „Структура на художествения текст“ Ю. Лотман⁴² дефинира сюжета във връзка с понятието *граница* (разбрано културно-семиотически). Единица на сюжетостроенето е *събитието*, което е „преместване на персонажа през границите на семантичното поле“. По този начин сюжетът е „органически свързан с картината на света, която дава мащабите на онова, кое е събитие и кое — негов вариант. . . , събитието е винаги нарушение на някаква забрана, факт, който се е случил, макар да не е трябвало“. . . . Оформят се две групи персонажи — *подвижни* и *неподвижни*. Подвижният персонаж е „лице, което има право да пресича границите“. . . .

Нека погледнем от тази гледна точка криминалният роман. Основната граница в него е *престъплението*. Затова то трябва да бъде по-сериозно — най-често убийство. Читателят не би се развълнувал от някакво дребно мошеничество: „Сянката на смъртта трябва да пада върху хладната сложност на логиката“ (Р. Кеюа). В криминалните произведения на социалистическите страни често се появяват и диверсията, престъплението срещу родината, шпионаж и пр. престъпления, които са почти от същия калибър. . . . Убиецът е човек, прекрачил забранената граница. Особеното в криминалният роман обаче е това, че *всеки може да се окаже убиец*. Затова криминалният роман редуцира или избягва психологическото задълбочаване: иначе ще бъде

⁴⁰ R. Caillois. Odpowiedzialność i styl. Warszawa, 1967, s. 183—191.

Достатъчно известни са различните нормативни списъци с различни на брой „правила“ за писане на криминално четиво. . . .

⁴¹ H. Heisenbüttel. Reguły gry „powieści kryminalnej. — W: Teksty, 1973, № 3. Интересно е да припомним, че общата схема“ (от девет точки) на разказите на К. Дойл прави още навремето В. Шкловски. Заслужава да припомним и неговата забележка: „Аз не критикувам Конан Дойл, но съм длъжен да посоча у него повторемостта не само на сюжетните схеми, но и на елементите на тяхното запълване. . . разнообразието на типове у Конан Дойл е твърде малко и, ако съдим по световния успех на писателя, очевидно не е нужно.“ (В. Шкловский. О теории прозы. М., 1929, с. 139—142).

⁴² Ю. Лотман. Структура художественного текста. М., 1970, с. 282—288.

невъзможно всеки човек от определен кръг (от присъстващите) да бъде заподозрян като убиец. Именно в това някой виждат най-съществената причина за популярността на жанра:

„Всеки, който вече в живота се е лъгал в хората, а на кого ли не се е случвало, ще повярва с удоволствие, че героят, който на 343 печатни страници е изглеждал безупречен, честен човек, е бил внезапно демаскиран на 344-а страница като последен негодяй. Читателят поставя такова състояние на нещата над психологически последователното поведение на престъпника.“⁴³

Убиецът е подвижен персонаж — т. е. всеки може да се окаже „подвижен“ герой, да излезе от „неподвижната“ връзка със закон, общество, семейство, служебно положение. . . В края на краищата, разбира се, убиецът е разобличен, съотношението между подвижност и неподвижност е стабилизирано. Но този момент на колебание е много важен. Както остроумно отбелязва Карел Чапек в статията си „Холмесiana, или за криминалните романи“, хората се интересуват от престъпленията не само заради тяхната атракционност, а поради тяхната всеобща потенциалност — възбужда ги злоещата перспектива, че това може да бъде извършено. Но той много проникателно продължава, че това „психоаналитично“ обяснение е само едната страна: „Смятам, че четенето на криминални романи обективира освен нашите скрити склонности към извършване на престъпления също и нашите скрити и яростни склонности към справедливост, че апелира не само към скрития в нас злодей, но също и към скрития свещен трибунал.“⁴⁴ По-точна формулировка на присъщата на криминалния жанр морална амбивалентност не съм срещал. . .

В „сериозната“ литература също има граници — но те са нравствени, психологически, социални, идеологически. Личността е здраво свързана със своята социална среда и социална роля (статус), нейната подвижност е потисната. Разбира се, и тук понякога героят нарушава границите, прекрачва обществените табу, извършва престъпление: но в такива случаи авторите анализират причините, подбудите, преживяванията и пр. и по-малко се интересуват от „техническия“ аспект на престъплението и разследването му. . . Криминалният роман напомня за авантюрния сюжет, за който Бахтин основателно отбелязва: „Авантюрното положение е такова положение, в което може да се окаже всеки човек като човек.“⁴⁵

Другият подвижен „по дефиниция“ герой в криминалния роман е детективът. Подвижен е, защото е почти „чиста роля“. По времето на Конан Дойл между поведението на Шерлок Холмс и престъпниците е имало граница, която детективът никога не е прекрещавал; от времето на черния роман насам тази граница е все по-малко забележима, детективът все по-често използва методите на престъпника. . . точката над и-то е детективът-престъпник. . .

Досега неведнъж са предричали криза на криминалния роман, отбелязвали са неговото изчерпване, което се е оказвало изчерпване само на една от възможните (поредната) му форми. Дори Карел Чапек в проникателната си статия (писана в 1924 г.) изпуска забележката: „Изглежда, че криминалният роман премина своя апогей; това беше някаква преходна мода.“ В известен смисъл той е бил прав — новият разцвет във формата на т. нар. „черен роман“ настъпва чак през 40-те години. Този пример обаче показва, че прогнозите са рисковани не само в научната фантастика.

* * *

В криминално-фантастичния роман на А. Азимов „Голото слънце“ има такава реплика: „Детективът е и социолог; своего рода практикуващ социолог, иначе няма да е добър детектив.“ Тя напомня за специфичното познание за действителността, присъщо именно на криминалния роман. Той е тесноспециализиран в разкриването

⁴³ W. H a a s. Teologia w powieści kryminalnej. — W: Teksty, 1973, Nr 6, 84—85.

⁴⁴ K. C a p e k. Marsjasz. . . , s. 132.

⁴⁵ М. Б а х т и н. Проблеми на поетиката на Достоевски. С., 1976, с. 120—21.

на тъмните страни на живота, на характерните обществени и морални противоречия. И макар че криминалният роман не е социален роман и всичко това е повече жанрова екзотика и социално алиби, отколкото сериозно намерение, той рисува определена картина на обществените антагонизми, недостъпни за другите жанрове. . . Да си спомним за събитие (по Лотман), което е свързано с определена картина на света, защото означава нарушение на някакви граници. Такова „събитие“ от най-чист вид — с големи познавателни и драматургически възможности — е именно престъплението. Един свят (една култура, една цивилизация) могат — кратко и ефектно — да се определят и така: кое в тях се смята за престъпление. Тези социологично-културологични потенциални значения правят криминалния сюжет особено привлекателен за научната фантастика. Разбира се, самото следствие дава изключителни възможности за динамични наблюдения (изложения) в хода на действието — т. е. криминалният сюжет не само социологизира, но и динамизира изображението на Необикновеното. . .

На пръв поглед тези два сюжета са несъвместими: криминалният сюжет изисква точно определени параметри, в него появата на непредвидим фантастичен елемент или обяснение е противоположана (това посочва и Цв. Тодоров в книгата си „Въведение във фантастичната литература“). Но фантастичните параметри също могат да се „затворят“, да се стабилизируют, така че да няма „външни“ изненади — тогава задачата става малко по-необичайна, но по същество аналогична. . .

Но близостта е по-съществена. И двата жанра са РАЦИОНАЛНИ, те поставят някаква загадка, която накрая се обяснява чрез разследване, т. е. — интелектуална проникателност и физическа опасност. Разбира се, научната фантастика може да предложи по-голям „зalog“ от криминалната загадка — научна или социологическа хипотеза, културологическа идея. Тази възможност рядко се превръща в реалност, и все пак разнообразието тук е значително по-голямо. . . В подобни случаи специфичното жанрово напрежение обикновено намалява: то обаче може да бъде компенсирано чрез приключенско или проблемно любопитство. Пример за последното е скучният криминален роман на Ст. Лем „Сенна хрема“, макар че в него компенсацията не се е получила.