

ЖАНРОВА СЕМАНТИКА И ЖАНРОВА ПРАГМАТИКА

(Опит за моделиране на жанровите процеси през Българското възрождане)

КАМЕН МИХАЙЛОВ

Оспорвана теоретично и дори изцяло отхвърляна¹, жанрът е такава литературоведска категория, която е получила решително утвърждаване в практиката и широка употреба в изследванията. Този факт представя определен парадокс в теоретичното мислене: неизбежния порочен терминологичен кръг, от една страна, и антиномния път на човешкото познание, от друга. Всички уговорки и прецизации изграждат позицията на „златната среда“ — естествен стремеж към постигане на пределна точност и яснота в означенията, от гледна точка на подбудите. Взаимните обвинения на различно мислещите се движат от йълната относителност и аморфност до тираничния нормативизъм. По такъв начин се групат доказателства в една посока — стават очевидни нестабилността на съществуващата жанрова система (като понятие за жанрост) и усилията за преодоляване на проблема.

Един от „западнсевропейските модели“ за жанрова концепция е осмислянето на категорията като знак, предимно в обобщено-абстрактен план. Гласът е даден чрез естетическите възгледи на Хегел: съдържанието е определено посредством изразяването на категориите субективно — обективно. В перспектива подобен отказ от частнолитературен подход към проблема намира ярък привърженик в лицето на П. Хернади². В тази посока се формулира несъстоятелността на изследванията по отношение границите между отделните жанрове. За силна позиция се представя тезата, например от П. ван Тигем³, че жанровете са словесни въплъщения на въображаеми светове, а не комуникативни средства. Схващането възхожда към литературоведските амбиции от първите десетилетия на века, обособили като разрешение на загадката жанр отношението между мит и предизвикана от него словесна конструкция (част от общата митологемна реакция на обществото).

Различните мнения изявяват все пак два главни извода:

а) превъзможването на жанровите закони от всяко (голямо) произведение;

б) извличането на същите тези жанрови закони от начините на въздействие върху възприемателя.

Последното, окачествявано като прагматизъм, представя интуитивно-утилитарния подход на рецептивната школа.

¹ Традиционен пример в това отношение е позицията на Б. Кроче. Всъщност тя представя само една от посоките, в които терминът „не работи“.

² Beyond the Genre. New Directions in Literary Classification. Ithaca — London, 1972.

³ В. La question des genres littéraires. — Helicon, T. 1. Amsterdam — Haag, 1938.

Съществува и друг модел. Неговите корени могат да бъдат потърсени далече назад във времето. По-съществено е обаче не откриването на отделни идеи, или посочвания, направени мимоходом, а назоваването на тезата и нейното представяне. Такива са класификациите на В. Щемпел и А. Жолес — Х. Р. Яус⁴. В тях жанрът е обвързан тясно с комуникативния акт, възниква възможност за разглеждане на категорията на съвършено друго равнище. Обект е не асоциацията, извършвана от индивидуалното или масово съзнание, която протича между съдържанието и определена, мислима или конвенционално кодифицирана словесна схема (по подобие на Сосюровото разделение език — реч), а осъществяването на комуникативния акт, в който жанровият модел е лингво-семиотичното средство.

Общ резултат и на двата модела е изграждането на жанрови редове: дефинитивни (П. Хернади с неговите кинетични, концентрични и екуменични форми), или класификационни с простите речевни форми на А. Жолес — Х. Р. Яус).

Как моделира жанровите процеси „източното“ литературознание — това, което претендира, или би трябвало да претендира за диалектичен подход към явленията? Преди всичко авторите изтъкват социално-историческата изходна точка, която би следвало не да противопостави, а да преодолее противоречието синхрония — диахрония в разволя. Конкретизацията на постановката „социално-историческа обусловеност“ обаче се извършва в рамките на познатия порочен кръг: съдържателно — формално, при което в различно време и от различни автори едната от страните е получавала приоритет по отношение на изследователския интерес. Непродуктивни за обхващане на процесите се оказват и формулите на М. Бахтин — Г. Гачев от типа „съдържателна форма“ или „формално (изразено) съдържание“. Що се отнася до посочване на жанровите определители за дадена конкретна литературна форма, то мненията отново са диаметрално противоположни: на „формалния възглед“ (В. Шкловски, Б. Ейхенбаум) се противопоставя становището, че „формалните признаци не са в състояние да създадат устойчиви жанрови образувания“⁵. Инвариантът в тези концепции е усиленото търсене на „пресечна жанрова класификация“ (Л. Чернец, М. Поляков)⁶ — подход към жанра от различни гледни точки с цел „засичане“ на общи признаци. Наред с безспорно приносните изследователски констатации усилията на такива автори трудно подчиняват разнообразния материал, извявайки присъщата им еkleктичност.

Сериозният недостатък на една част от литературоведческата мисъл остава художествено-естетическата гледна точка при въвеждане на жанроопределителите. Ако изоставим трудните за прецизиране проблеми около необходимото условие за завършеност — незавършеност на формите, печален резултат на тенденцията е изоставянето на всички жанрове, които излизат извън рамките на художественото литературно творчество. Това е посоченото от Х. Р. Яус приравняване на „филологическия идеал“ с печатната литературна продукция и следователно стесняване обема на общия литературен процес (не се отчита цялата устна традиция). Последното обуславя неточни изводи относно съществената връзка традиция — новаторство в процесите.

⁴ W. D. S t e m p e l. Textsorten — Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht. Frankfurt, 1972. С оглед църковно-религиозната литература и фолклора Яус и Жолес продължават класификацията.

⁵ М. К а г а н. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. Л., 1972, с. 422.

⁶ Вж. съответно: Литературные жанры (Проблемы типологии поэтики). М., 1982, и Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1978.

Докато в определянето същността на формите не може да се посочи забележим напредък, то в последно време усилията се съсредоточиха върху обхващане диалектиката на процесите. Срещу традиционно утвърдили се възглед за трансформация на формите Н. Георгиев⁷ обосновава тезата за „боравене“ на жанровете един с друг.

Богата възможност за интерпретация и прилагане продуктивните моменти от въведените в науката концепции предлага материалът от Българското възраждане. Усилията си ще насоча към обособяване на такъв „общ термин“, който предизвиква появата и по-нататък „управлява“ разгръщането на формите. Ще възприема разбирането, че категорията жанр е абстракция, реално съществуваща чрез конкретните признаци на конкретни произведения. Многобройните термини, които изграждат обема ѝ, представляват именування с различна степен на обобщеност по отношение на собственото съдържание. Това не е теоретичен извод, а практически утвърден факт, с който е необходимо да се съобразяваме. Например, ако разсъждаваме върху жанровото оразличаване, бързо ще се убедим, че става въпрос, за комплекс от особени белези, като жанроопределителите са от пластове на словесната организация: количествени, естетически, репертоарни, стилови. Всъщност фактът се подчинява на основната класификационна гносеологична схема: подвеждане към общ род и експлициране на специфични белези. Такава посока на жанровата интерпретация сменя цял кръг въпроси, известни като дифузия на формите. За добро или лошо класификационната жанрова теория, заплашена от етикета нормативна, е отбягвала конкретно-историческото описание на жанровите кодове. Ето защо днес до голяма степен трудно можем да използваме познатите ни универсализирани термини, прилагани спрямо различаващите се исторически обусловени системи. Неудобството обаче съдържа и предимство — за сметка на формалното разнообразие получаваме възможност за оперативни моделиране, посредством инварианта. Подходът е широко приложим от гледна точка на жанровата семантика спрямо сложни явления като възрожденската публицистика и сатира традиционно възприемани за тържество на дифузията. Едновременността на проявите във възрожденския литературен процес и различията в жанровите кодове прецизират инкорпоративното начало на споменатите форми.

Ясно е, че жанровите процеси протичат в една литература едновременно и в извештен смисъл самоостоятелно в три пласта: в самите литературни форми (литературна практика); в съзнанието, което ги изследва и изучава (литературна теория); в съпътстващите литературата явления (всички прояви на неспециализираното, дохудожественото и специализираното нехудожествено словесно творчество). Тук именно се проявява различието и дори разминаването между историческия и синхронния подход в изследванията. „Потокът“ на словесното творчество не се разгръща непременно съответно или непременно еднопосочно с другите два пласта. От друга страна, тяхната едновременност определя наслагването на собствено обусловени елементи от всеки слой и проецирането им само в един. Картината още повече се усложнява, като се има предвид непрекъснатостта на общочовешкия естетически развой, широкото взаимодействие между културите на различни народи, всяка от тях израз и на дълбоко своеобразни национални особености. Може би следва да се посочи като обща закономерност непрекъснатата контаминация в областта на жанровата семантика, която определя в крайна сметка и жанровия инвариант. Ето типичен пример. П. Р. Славейков е един от първите, които

⁷ Вж. Тезиси по история на новата българска литература. — Литературна история, 1987, № 16.

определят у нас жанра роман. И в своята известна статия на тази тема, и в непубликувания си учебник „Питания по словесността“⁸ той посочва следните признаци: голямо по обем произведение, „дял от епическата поезия“, което отразява мащабно живота на народа и е сътворено с „изкуствения образ на езика“. Ако съдим за това определение от гледна точка на съвременния терминологичен код, ще се окажем в твърде интересно положение: удивлява фактът, че романът е разглеждан като ритмически организиран текст — нещо, което съвременното литературознание утвърди едва след изследванията на опоязци. Ще ни поднесат ли изненада усилията за реконструиране на възрожденския терминологичен код? Трябва да си „припомним“, че в традицията и на византийското, и на западноевропейското средновековие романът е бил произведение в стихове. Този жанров определител явно е бил известен на българския възрожденец. Можем да изтълкуваме адекватно израза „изкуствен образ на езика“ отново посредством средновековната литературно-понятийна система. Става дума за реторическата теория, извънредно продуктивна и през цялото Българско възраждане. Особено интересно е, че посоченият израз засяга не само стихоорганизираните, но и прозаичните текстове. Чрез концепцията за периода и хрията реториката предлага цяла система от правила за логико-стилистично и ритмическо изграждане на формите. Що се отнася до „мащабното отражение на народния живот“, лесно разпознаваме идеите на В. Белински, известни и популярни сред нашите възрожденци, и в частност на П. Р. Славейков. Оказва се, че разпознаваме отделни жанрови изисквания, обособени в различно време и място, и контаминирани до степен на единен критерий в българската литературна възрожденска действителност. Става ясно и друго, че изучаването на жанровите определители в отделност няма да ни предложи повече от пътищата за усвояване на общолитературните знания и само изследването им в комплекс може да изясни механизмите на продуктивност по отношение на формите.

Многобройните подходящи за интерпретация факти на българския възрожденски процес все повече налагат необходимостта от специализирани трудове по жанрова семантика. Това е периодът, през който, както никога преди или след това, са разпространени обширните и жанрово ангажирани заглавия. Известно е, че подобни посочвания предпоставят адекватно възприемане на творбите. Не бива обаче да се смята, че явлението е нещо повече от деиктична информация за съответния обществено възприет код. Ясно е — усвояването на кода позволява провеждането на идентификация, без която е немислимо възприемането на кой да е текст (прочитът започва преди въвеждащата фраза, преди заглавието). Възрожденският читател е пристъпвал към творбата с определени познания, съществуващи преди (и независимо) от конкретния текст. Тази настройка, определяна в литературознанието предимно субективно-психологически, представя собствено изградения хоризонт на жанровото очакване. В процеса на възприемане той може да се „покрие“ с „образа“ на действителната жанрова реализация, да я обогати, промени, разочарова или отрече. Необходимо е да се изследват характеристиките на тази „умонастройка“. Очевидно е, че тя представлява комплекс от фактори, встъпващи помежду си в сложни взаимоотношения. Следва да се приеме, че в основата им е изграденият по различни пътища възглед за възприемане на типове текстове, обусловен от общочовешкия художествено-естетически опит. В него влизат разнообразни понятия: като се започне с двойката литературно-нелитературно и се стигне до равнище

⁸ П. Р. С л а в е й к о в. Що е роман? — Читалище, 1870, № 3; някои факти за „Питания. . .“ са обнародвани в „Съзнание за жанровост през епохата на Възраждането“. — Литературна история, 1988, 17.

устно-писмено слово. Пътищата за усвояване на този общочовешки художествено-естетически опит у нас са няколко: чрез обособените пластове на фолклора, старата българска църковно-религиозна литература, реторическата традиция, устната традиция, преводите. Всъщност така изглежда проблемът изобщо за традицията, схващана като продуктивна тенденция. Чрез тях едновременно изясняване получава и въпросът за генезис на жанровете форми, който отразява действителната диалектика на процесите. В българската научна литература проблемът се разглежда нееднократно. Казаното се отнася особено за изследванията, посветени на конкретни книжовници и писатели. В редица трудове усилията са насочени към периодизиране творческото дело на един или друг автор. Определяните етапи представляват именно продуктивната посока на един определен културно-литературен пласт и по-специално, разбира се, негови конкретни елементи, които се усвояват и развиват в общолитературния контекст. Не е нужно да се припомня, че тези факти са плод на реално действащите литературно-исторически тенденции. До голяма степен върху тях се основават и класификационно-периодизаторските търсения в по-общия план на българската възрожденска литература. Все пак, етапите остават по-зрими в стеснените рамки на един творец. Така са породени и осъществени редица изследвания, които съсредоточават вниманието си върху обвързаността на даден възрожденец с определено изкуство. Най-често търсените зависимости са по отношение на чуждите литератури, фолклора, старата църковно-религиозна литература. За съжаление тези връзки традиционно са изследвани като влияние и още по-точно съответни заемки, например у Неофит Бозвели, П. Р. Славейков или Л. Каравелов. Обемът на самите заемки пък се изчерпва с откритите сходни мотиви, образи и стилистични средства. Така или иначе, извършена е немалка работа по разкриване на конкретни общи елементи, възприемани от един културно-литературен пласт и репродуцирани в друг. И ако за творчеството на много автори можем да посочим по едно ярко изразяващо се влияние, то П. Р. Славейков оригинално и самобитно включва тенденциите на всички изброени пластове. Неслучайно изследвачи като Б. Пенев, Св. Славейкова, С. Баева обособяват период на църковно-религиозно, период на фолклорно и период на нововозрожденско влияние у него. Вероятно желанието за „моделна изчистеност“ е направило лоша услуга на подобни периодизации. Работата е в това, че следва да се говори не за етапи, обусловени от йерархичния подход спрямо литературата, а както показват самите литературни факти, за тенденции — съвместни и успоредно проявяващи се. П. Р. Славейков започва творческия си път едновременно с произведения „по фолклорен и църковно-религиозен образец“ (С. Баева). Обаче в произведенията му от този ранен период ярко проличава и новото ренесансово светоусещане. Той „преобръща“ старите църковно-религиозни жанрове, „естетизира“ фолклорните сюжети. Този процес продължава и през периода на зрялото му творчество, в равна степен е характерен за него и след Освобождението. През 80-те години П. Р. Славейков пише стихотворения и четива с религиозно-нравствено съдържание, едновременно превежда и продължава фолклорните си занимания. Неговият творчески път е ярко доказателство за съвместността на процесите. Всъщност такъв път на развитие е характерен за всички дейци от онова време. Нима „преобръщането“ на старите жанрове не започва още у Паисий и Софроний, нима творчествата на Д. Чинтулов, Н. Геров, Хр. Ботев не притежават фолклорни елементи, нима усилията на Неофит Бозвели, Г. С. Раковски, М. Дринов не са в посоката на повата възрожденска тенденция — историзма!

Тук следва да се отдели специално внимание на преводите. Преди и пе-

зависимо от превода на теми, идеи, мотиви, стилистични форми, или реторични фигури, българският възрожденец превежда жанровата схема на възприеманата творба. Практически процесът се осъществява безпогрешно въпреки немалкото теоретични съмнения. Пример за това е интерпретацията. Разказвачът изпуска, променя, наслагва, предава вариантно редица елементи на сюжета, побългарява, но усетът му никога не води встрани от зададената жанрова схема. Автори като В. Я. Проп, Р. Якобсон, А. Валон обосноваха този извод с многобройна аргументация, в това число и статистическа, не само по отношение на приказката, но и спрямо начина на човешкото мислене. От гледна точка на практиката самото съществуване на многобройните жанрови форми, основаващи се върху интерпретацията, е лишено доказателство в това отношение. Налага се изводът за движение на жанровите схеми, наред с движението на теми, идеи, мотиви и образи, което определя основния път за проникване на националните литератури.

Следвайки хода на казаното дотук, логично стигаме до въпроса за посредника — осъществител на развоя. Необходимо е да възприемем като факт съществуването на „вековно“ жанрово съзнание и като потърсим характеристиките му, да се опитаме да го реконструираме. Въпросът също не е нов. Още Дж. Колридж обръща внимание, че в съзнанието на твореца съществува особена контролираща и координираща сила, която възприема и преработва всичко онова, което впоследствие се „отлива“ в художествената творба. Той я нарича инициатива. В по-ново време на нея отделя специално внимание Н. Фрай и, разбира се, не само той. Ясно е, че става дума за прояви именно на жанровото съзнание, чиито резултати са обект на задълбочени изследвания. Но преди да се насочим към последиците, е необходимо да установим причините. Очевидно, когато се разглежда споменатата инициатива, се има предвид комплекс от фактори. Такива са: темата (като определител на специфичния кръг явления от действителността, които следва да бъдат разработени), начините на разгръщане на подобрения материал (това, което възрожденските ретори са разбирали по подобие на древните си събратя под *dispositio*), единството на настроението и т. н. Ясно е, откъде се взимат тези инициативи, тези „настроения“, както литературно-психологически ги назовава Н. Фрай, и какви са пътищата на тяхното утвърждаване. Реконструкцията на жанровото съзнание и посочените културно-литературни пластове представят диалектиката на процеса. Вярно е, че тези наши реконструкции имат в определена степен условен характер, тъй като, обособявайки подобно съзнание, ние неминуемо ще си служим с инварианта и следователно ще изпускаме всички отграничителни процеси в развоя между системи, принадлежащи към различни исторически или национално-специфични етапи, каквито в крайна сметка са били отношенията между жанровите понятия и практическите кодове на българската възрожденска и чуждите литератури. Единственият изход е в подробното и конкретно разпознаване на контаминирани елементи. При реконструкцията от подобен род обаче отново изниква главният въпрос — кой или какво определя темата, начините за нейното представяне, емоционалното единство? Толкова по-неразрешим изглежда той, като знаем, че съществуващите пластове на словесно творчество са изградили обособени системи по отношение на структурните форми, на които би следвало да отговарят обособени жанрови понятия. За да излезем от затрудненото положение, е наложително да открием общ термин за различните типове човешко творчество, способен да съдържа и „пренася“ опита, да въздейства и обуславя изграждането на строго определена структура. Достигането до въпросния общ термин става възможно с помощта на жанровата прагматика.

Необходимо е да се възприеме словесната творба като текст, който цели да предаде определен тип информация. Чрез такава гледна точка може да се установи ситуационната обвързаност на формите. Нещо повече, ако се постареем да възпроизведем етимологичните значения на жанровите категории, засвидетелствувани например у Аристотел, ще открием, че те изразяват именно подобен вид обвързаност (китаристика, авлетика, драма и т. н.). Прозира не просто начинът на изпълнение на произведенията, а конкретната ситуация, обуславяща и самото изпълнение, и неговите варианти.

Първоначално ситуацията отразява взаимоотношенията между първобитния човек и окръжаващата го действителност. Тя се е изграждала въз основа на най-важните, а това са били най-решаващите, най-конфликтните противопоставяния: смърт, прехрана, по-късно — брак (възпроизводство) и т. н. Постепенно тези първични ситуации са се естетизирали с въвеждането на обществено-йерархичните структури. От равностойно двупосочно взаимоотношение процесът получава тежнениа към еднопосочно въздействие — от човека към природата. Тези етапи се отлагат в обредните системи и продължават чрез тях съществуването си във времето. Развитие-то на естетическите тенденции в обществото не довежда до изчезването на пряката ситуационна обвързаност. Тя се усложнява и непрекъснато разширява обема си с приемането на все нови и нови контаминиращи елементи. Отражена е във всички съществуващи през Възраждането културно-литературни пластове. Разглеждайки процесите, става ясно, че пряката ситуация е носител на общочовешкия художествено-естетически опит. В системата на фолклора и до днес запазваме тази класификация, която възпроизвежда обвързването на текста с повода, мястото, времето и начина на изпълнение. Например народните песни се делят на сватбени, жътварски, коледарски, лазарски и т. н., при това специалистите знаят, че обредната парадигма е обусловила строго диференциран кръг от явления, превърнати в мотиви, за всяка група. Темата за „майчиното право“, делбата на имот със задължително лишаване на майката от дял е приоритет на жътварските песни. Не е необходимо да се спирам на многобройни митологически изследвания, разкриващи корените на мотива. Древната метафора на състезанието е необходимото тематично условие за юнашките песни; определенията коледарски, лазарски и пр. пряко назовават съответния обред.

Аналогично е положението със старата българска църковно-религиозна литература. Произведенията ѝ имат не просто строга обвързаност с църковното действие и последователността му във времето, но тази връзка е единствено възможна, канонизирана, боговдъхновена. Тя представя и цялостната посока на разгръщане на коя да е обособена художествено-естетическа система изобщо: непрекъснато напрежение между първична ситуация и нейното естетизиране (потискане обвързаността на текста спрямо ритуала и създаване на нови зависимости в надредни равнища). Ако надникнем в псалтирите от онова време, ще открием детайлизирани правила от рода на: „тия псалми се пеят у време скръбно, тия — коги се вдигнат зломисленици, тия — коги дойде чумата, тия — коги идеш на бран“ и т. н. Всяка културна система се стреми да обхване цялостно битието — в една от посоките и това значи създаване на текстове за всеки отделен случай (необходимост), за всякаква възможност, за всяко време на годината или денонощието. Припомням, че фолклорът и християнството са ежедневието на възрожденския българин. Той не просто е познавал посочените връзки, но и своеобразно е контаминирал изградените чрез тях правила. И във фолклора, и в старата българска литература важно място заема отношението на човека към смъртта. В двете системи са изградени подобни норми за действия, които включват

и словесно творчество; разгърнати са обхватни парадигми: тъжачка — литургия. Проследявайки началото на нововъзрожденската литература, странно изпускаме от очи факта, че едни от най-продуктивните форми са риданията. Вече стана дума, че те имат преки аналози в пластове на фолклора и старата българска църковно-религиозна литература. Нещо повече — творбите разгръщат по абсолютно подобие пълна парадигма на жанрово многообразие: ридание, епитафия, надгробно слово, жалба, ода (очевидна е обвързаността на одата с посочената група произведения, разликата е в обратния емоционален знак и „раздалечаването“ на ситуация — първото като жанроопределител, второто като „намеса“ на равнището на литературност). Принадлежността ѝ към групата е засвидетелствувана и в литературноисторическите факти — Георги Пешаков създава „Ода на Юрия Ив. Венелина“ и „Ридание на смъртта Ю. И. Венелина“. По замисъл и според възприемането им от съвременниците произведенията могат да бъдат определени като части от общ контекст. По-късно П. Р. Славейков творчески повтаря извършеното от Г. Пешаков — към познатите ода и ридание добавя и трета форма — жалба („Пред портрета на Ю. Венелина“). За отбелязване е, че одата и риданието се появяват едновременно както в творчеството на отделен автор, така и в новата литература изобщо. Фактът е лишно доказателство за тяхната близост; обяснението се основава на следния механизъм: докато риданието се намира *вътре* в житейската ситуация (смъртта) и е произведение *по повод*, одата е *извън* житейската ситуация, непосредственият повод е „потиснат“, задължителната дистанция от предмета на изображение се е превърнала в организираща текста сила. Това е всъщност умален модел на общия литературен развой — напрежение и пулсации между пряка и непряка ситуация като продуктивно пораждащо начало.

Парадигмата на риданието в новата възрожденска поезия документира национално-своеобразния път на развоя. Едновременно дава възможност да се проследи начинът на усвояване на общочовешкия художествено-естетически опит — възприема се и се репродуцира онова, което собствената естетическа кодова система е „разпознала“ и най-малкото е определила правилата за включване и изключване на формите. Този е механизмът, способен да даде отговор на въпроса: какво точно се „заимствува“ от чуждите литератури и защо. Появата и развитието на риданието-ода се подчинява и на външни фактори. В руската литература, която е служела като една от мерките за сравнение на нашите възрожденски автори, същите форми са извънредно продуктивни. Те са разпространявани както ръкописно, така и чрез периодичния печат, и дори чрез специални тематични книги. Тук се крие обяснението, защо у нас вместо Пушкин, Лермонтов, Некрасов се превеждат второстепенни и третостепенни поети, или такива, които литературният развой е вече преодолял. „Подражанието“ е по линията „придобиване на липсващото“. В руската литература тези произведения изграждат пласта на официалната и дори официозната литература. За лишения от държавност и традиционна интелегентска прослойка българин тези произведения са носели ценностен отпечатък. Те в най-голяма степен са съответствували на консолидиращите тежнения в нашето общество, на историзма като специфично южнославянско течение. Това е било литературизирането като фактор в развоя — на пряката ситуация противодействуват вътрешнолитературни фактори, които поддържат напрежението в словесните пластове и служат за двигател на процесите — контаминационни и трансформационни.

В хода на Българското възрождане ситуацията се обуславя от самия исторически развой. Нуждите на повобългарското образование извикват за живот училищната ситуация, която разгръща парадигмата на голяма и

продуктивна литературно-книжовна група: училищни песни и стихотворения, учебна книжнина, дидактически четива, школки диалози и т. н. Наред със ситуацията „ридание“ тя е друга пряка ситуация през периода. Ясно е, че самата тя очертава кръга от задължителни проблеми и теми; нейната цел и съобразяването с възприемателите определят начините на разработка на избраното — конкретните похвати, количеството и посоката на експликацията. Аналогично, както и в предходната ситуация, наблюдаваме наслагването на вътрешни и външни фактори. Компилирането на учебници и помагала не е възможно без средновековната традиция, която подготвя съзнанието за употреба на дадени текстове, и без превода на чуждите достижения, които актуализират материала, отговарят на нуждите на времето, като налагат непрекъснато сравнение между постигнато и необходимо. В тази творческа продукция най-целенасочено и съзнателно са използвани теоретичните „предписания“ за изграждане на съответните книжовно-литературни видове. Дори самите учебници по словесност са изградени предимно върху диалог — повторение на античната учебникарска традиция. Особено важно е, че училищната ситуация утвърждава по свой път интерпретацията. За нея са запазени интересни сведения в ръкописните учебници на Д. Чинтулов, издирени и обнародвани от Д. Леков. Как е протичал възрожденският час „по литература“? В основата му са стояли т. нар. декламационни упражнения, чрез които обучаемите са усвоявали „превърщането“ на прозата в стихове и обратно; количественото нарастване и разгръщане на темата и идеята и обратно — тяхното „стягане“; променянето посоката на експликация, в това число и емоционалната насоченост на предложени образци, и т. н. Изтъквам тези упражнения, защото в жанровата практика интерпретацията не просто играе съществена роля, но и за редица форми е сред жанроопределителите. И още нещо — по този път училищната ситуация стимулира устните речеви жанрови форми. Тук усилията на възрожденските учители са се засрещали и подкрепяли цялостно от реторическата практика — извънредно продуктивна през целия период. По традиция ораторското изкуство се гради върху своята специфична, също пряка ситуация. Известни са нейните изисквания, всъщност необходими условия за структуриране на формите: ретор (творец и носител на определено съзнание), възприемател, непосредствена цел за постигане, диалог, стремеж към убеждаване в полза на дадена позиция. Тези зависимости до такава степен са били усвоени от обществото, че общо правило на теоретичните предписания от онова време е: лиши, все едно че говориш със събеседника си! За съжаление някои изследвачи биха видели в този удивителен „пренос“ на условия от говорна към писмена ситуация единствено необособеност на съзнанието, предпоставка за дифузия на формите като бъдещ резултат. Точно обратно — необходимо е да се възстанови традицията на подобно пренасяне, която се корени в далечното минало и отразява основни моменти на общата комуникативна ситуация. Трябва да си припомним многобройните посочвания в цялата църковно-религиозна литература от типа: „и като *казв*, *рече*“. За древния човек, а до голяма степен и за възрожденския българин речта не е моноформа на разговора, а само една от възможностите за комуникация. В утвърдения знаков характер на действителността всички варианти на общуване са били равностойни. Ето защо формулата „лиши, като че говориш“ цели единствено възстановяването параметрите на общата комуникативна ситуация в съзнанието на обучаемите.

Възстановяването на общата комуникация лежи в основата и на друга основна ситуация през Българското възрождане — журналистическата. Подобно на останалите и тя определя своя кръг от проблеми и начините

за тяхното представяне. По-съществено е друго — механизмът на противопоставяне и съществуване на ситуацияите, разделяни посредством признаците пряко — косвено, устно — писмено, теоретично осъзнато — интуитивно и практически усвоено. В този смисъл журналистиката се превръща в част от един по-общ пласт — този на печатната продукция, но противопоставяйки се на останалите тенденции в него посредством своите специфики: незабавен тип комуникация с голяма степен на ограниченост по отношение възможностите на нейната повторителност. Чрез съпоставката на отношенияте основни ситуации, към която следва да се добави политическата ситуация (църковна борба, националноосвободително движение), може да се проследи конкретният процес на комуникативни трансформации, основан върху породилото се и поддържано напрежение между тях.

Въпреки безспорно упражняваното въздействие върху възприемателите като общопризнат, общовалиден официален документ, както сочи Г. Гачев в „Ускорено развитие на културата“, книгопечатането у нас никога не превръща в монопол тази си роля, така характерна за другите страни. Не-що повече — от самата си поява то е обречено на съществуване заедно с устната и ръкописната традиция. И в много по-голяма степен, отколкото другаде, възприема ролята на средство за постигане на социални, общонародни цели, наред с неизбежното масовизиране, разширяване границите на комуникативния акт. В конкретно жанров аспект книгопечатането довежда до промяна в схващането за ситуационността. От практическото и несложно: в такава ситуация се изпълнява такъв текст, традиционно узаконено чрез фолклорно-обредните и намерило подкрепа в религиозно богослужебните действия, се преминава към тематично обусловени ситуации — видовете текстове се организират не от действието (ритуала), макар и редуцирано до крайност, а от темата, *за която* ще се говори, от подбора на факти, който ще се интерпретира. Този преход не е нито рязък, нито краткотраен. Той започва да се извършва още в недрата на устната и ръкописната традиция, за да достигне връхната си изява чрез периодичния печат — явление, което изисква незабавна реакция и многократно промяна на комуникативните ситуации, които възпроизвежда. Общият елемент на прехода е целта на комуникацията — фактор, който обуславя и количеството, и посоката на експликацията в процеса на повторение на текстовете. От действието-дума литературният процес върви към думата-действие (една от основните цели на възрожденската литература е да активизира към действие — черта, определяна от много изследвачи като утилитаризъм). Споменатият много-обемен, по начини на осъществяване, комуникативен акт, характерен за фолклора и старата българска църковно-религиозна литература, се стеснява до единствено възможния словесен начин на общуване. Едва по-късно, в театъра, ще се появят указания (под формата на ремарки в драматургичния материал) за възвръщане на някои от средствата за разговор, предимно жестови.

Ситуацията, схващана като жанрова база, непосредствено участва в процеса на литературизиране на словесното творчество посредством съотнасянията между художествена и действителна реалност. Малко жанрове през Възраждането не са имали изискването за достоверност. Условността на изразеното в текста се е изграждала в процеса на литературния развой главно чрез схематизацията, чрез неразгърнатата експликация. Неслучайно творчеството е пряко провокирано от конкретния случай — например всички басни на П. Р. Славейков, повечето от стихотворенията на Д. Чинтулов, Хр. Ботев и пр. са писани по конкретен повод. Тази е причината Българското възрождане да не познава прототипа като литературен проблем,

като начин на творчество в реалистичното направление. Фактът е знаменателен, защото прототипът е изцяло свързан с конкретна случка, но на друго равнище на ситуацията, на други нейни изисквания в творческия процес. Възрожденският автор е имал предвид определена ситуация, определени лица и е влизал в пряко общуване с тях, превръщайки задочната комуникация в действителна. При това „нереално общуване“ той се е движел от законите на реално провеждащия се разговор, а целта и насочеността на комуникативния акт е определяла подбора на факти, разгръщането на текста (равнище на видовата обособеност), специфичния начин на представянето им. Тази достоверност на ситуацията, преобладаваща и в конкретния литературен текст, е традиция от старата литература и фолклора. Житията, похвалните слова, службите, беседите, проповедите, химните и пр. са възникнали аналогично в идентична комуникативна ситуация: пряко общуване с божеството, светеца или персонажа-обект на религиозно преживяване.

Възниква следният теоретичен модел, представящ жанровия генезис: ситуацията определя на твореца-интерпретатор-говорител подбора на факти от действителността, а заедно с целта на комуникативния акт — разположението на елементите и начина на представяне на текста. С други думи, ситуацията обуславя къде, кога, какво, колко и как да се говори (пее, пише). Възможностите за интерпретиране са били контролирани от утвърдилите се обществен код за всяка житейска ситуация. Тук именно е връзката с мирогледните характеристики на конкретния исторически период. Всъщност по-точно би било да се говори за няколко едновременно съществуващи и еднакво утвърдени (като ценностни понятия) социални кодове — битувачите словесни пластове, всеки от които разгръща собствена система от нормативни правила. Тези правила обхващат всички равнища на комуникацията — от моделите до начините на изразяване (стилистиката). При сравнение на жанрови форми от пластове на старата българска църковно-религиозна литература и фолклора се вижда добре разликата дори за такива „еднакви“ категории като разговорността например — в поучителното слово и фолклорния анекдот. Изпъква изключителното значение на стилистичните модели за жанрово образуване — връзка, сочена от много автори с различни възгледи по отношение на жанра, но винаги разглеждана в обратна перспектива — като нормативна изразна принадлежност за всяка жанрова форма. Литературното равнище е едно от местата, където протичат процесите на оразличаване на формите. Става възможно детайлното осмисляне на взаимоотношението жанрова структура — стилистичен модел. Изяснява се, че стилистичните модели, макар и подчинени на структурата, се оказват надредни категории по отношение пренасянето на общочовешкия художествено-естетически опит. Нещо повече — подборът на факти от действителността, обусловен от конкретната комуникативна ситуация, е едновременно и подбор на начините на изразяване, позволени от определения обществен код за излагане на същите тези факти.

Необходимо е да се възприеме положението, че самата комуникативна ситуация е вече процес на естетизация на действителността. В този смисъл ситуацията налага и изисква кодифицирането на равнище на литературност. Диалектиката на развоя протича в две направления — контаминацията на модели, изхождащи от обща ситуация, и появата на нови комуникативни ситуации. Първото представя организирането на жанрови парадигми в словесната действителност. Второто представя трансформационните процеси, в които преносът на опит се извършва чрез превода на моделно и езиково-изразно равнище. Контаминацията на усвоени форми, пренасянето на стилистични модели, преводът на жанровите схеми и осъзнатата чрез чуждите литератури необходимост от вътрелитературна спецификация и диференциация обособява продуктивните жанрове в творческата практика. Такива са закономерностите на жанровите парадигми през Българското възрождане.