

Теорията на жанра при Тинянов и Бахтин

Павлин Стоянов

Проблемът, който тук ще ни интересува, е теорията на жанра у Тинянов и Бахтин. Изборът да се спрем точно на тези двама изследователи из между многото други е продиктуван главно от две причини. На първо място, и двамата разработват сериозни концепции, които, освен че са изключително приносни за времето, когато са били разработвани, са повлияли и на много други изследователи. Втората причина е, а това е и целта на този текст, да покаже общото между тези двама изследователи, което може да бъде намерено в логиката на мислене на жанра, като сложно организирана система, която се развива с променливи темпове, а не е някаква абстрактна същност, която има нормативен и константен характер и може да бъде намерена във всички творби от даден жанр. Оттук идва и следствието, че няма да бъде правено цялостно представяне на концепциите на двамата автори, а ще се разгледат само текстовете, пряко свързани с проблематиката, която е обектът на изследване в този текст – това ще бъдат „Проблеми на стихотворния език“, „Пушкин“, „Литературния факт“ и „За литературната еволюция“ на Тинянов и „Формите на времето и хронотопа в романа. (Очерци по историческа поетика)“ на Бахтин, както и двете издания на книгата му за Достоевски.

* * *

Започваме с книгата „Проблеми на стихотворния език“. Тинянов разглежда анализа на стиха като конструкция, в която всички елементи се намират в отношение по между си. В тази конструкция всеки елемент не е важен сам по себе си, а в отношението си с другите елементи в стиховото пространство. Оттук идват и някои принципни положения, които трябва да се формулират. Според Тинянов изучаването на словесното изкуство се обуславя от две трудности. На първо място, от гледна точка на материала, от който се оформя, и чиято предпоставка е речта или словото, езика. И на второ място, от гледна точка на конструктивния принцип на това изкуство. Тоест, литературата работи посредством езика, но елементите на този език имат определени функции в границите на съответната литературна система, към която принадлежат: „...в словото има неравноправни моменти, в зависимост от неговата функция: един момент може да бъде поставен за сметка на останалите, защото останалите се деформират, като понякога се свеждат до

*положението на неутрален реквизит.*¹ Единството на дадено произведение не се разглежда като затворена и симетрична цялост, а като динамична цялост, в която няма статичност и равноположеност, а всеки елемент се интегрира и съотнася динамично с останалите. Този поглед върху литературната творба е нов по рода си за своето време и Тинянов предлага нов модел за анализа на литературното произведение, в който трябва да се обърне внимание на функцията и мястото на всеки отделен елемент в конкретната литературна система: *„Не всички фактори на словото са равнопоставени: динамичната форма се образува не от тяхното съединение и сливане [...], а от тяхното взаимодействие и, (значи), и поставянето на една група за сметка на друга. Без усещането за подчинение, деформация всичките фактори от страна на фактора, играещ конструктивната роля – няма факт на изкуството.*² За Тинянов изчезването или липсата на взаимодействие между факторите заличава факта на изкуството, то се автоматизира – задължително е наличието на двата момента на подчиняващото (конструктивната функция) и на подчиненото.

Но това отношение между конструктивния принцип и подчинения от него материал не е дадено веднъж завинаги отношение между тях и не може да се разглежда като даденост сама по себе си. Изследователят много ясно подчертава принципа на това отношение: *„...в понятието „конструктивен принцип“ и „материал“ се привнася исторически оттенък. Но историята на литературата убеждава и в устойчивостта на основните принципи на конструкцията и материала.*³ Това отношение може да се променя исторически, за да не се автоматизира литературната форма и тя да престане да бъде факт на изкуството, но в същото време дадено отношение между конструктивния принцип и подчинения материал, може да е валидно през определен исторически период.⁴ Литературната форма се развива диалектически, изменя се съотношението на елементите в нея, което спасява конструктивната роля от автоматизиране. След като всяко произведение на изкуството представлява сложно взаимодействие на множество фактори (елементи), то задачата на изследователя е да определи специфичния характер на това взаимодействие. Но тези взаимодействия понякога могат да имат и посложнен характер. Тинянов дава примери за такива явления, при които се получават комбинации и връзки на фактори от един ред, които вътрешно са мотивирани, с факторите на друг ред, също вътрешно мотивирани,

¹ Тинянов, Ю. *Проблема стихотворного языка. Статьи.* М. 1963, с. 25.

² Пак там, с. 28.

³ Пак там, с. 29.

⁴ Доразвиването на тази проблематика ще проследим и в следващите студии на Тинянов, които са предмет на разглеждане в този текст.

и оттук се получават явления от смесен ред: най-простият пример за подобно положение на нещата е поетическата пародия, където например са приведени във взаимодействие метриката и синтаксисът на един определен ред с лексиката и семантиката на друг ред.⁵ Като обобщение за променливия характер на отношението между конструктивния принцип и деформацията на материала, авторът дава следното: „...от тази гледна точка историята на литературата, изясняваща характера на литературното произведение и неговите фактори, би се явила като динамична археология.“⁶ Динамиката на формата е непрекъснато нарушаване на автоматизма, непрекъснато поставяне на нов конструктивен фактор и деформиране на подчинените фактори. Антиномичността на формата така се разбира, че ако взаимодействието между конструктивния фактор и деформирания материал е еднообразно (липсва динамика на това отношение), формата би се автоматизирала и, следователно, изменението на отношението при това взаимодействие е едно неоспоримо условие за динамичността на формата.

Дадените дотук наблюдения показват как Тинянов мисли литературното произведение и съставните му елементи във взаимодействието им между тях. От тези постановки той конструира и своята жанрова теория, но преди да стигнем до нея, трябва да изложим още някои негови постановки, важни за представянето на принципните страни на Тиняновата теория, **защото концепцията за жанра у него е пряко следствие от тях.**⁷ Нека да видим как се мисли единството на стиха, който е съставен от непрекъснатото напрежение между отделните негови елементи.

Кой е този елемент, който, въпреки непрекъснатата динамика на литературната форма, дава единството на стиха? Това е метриката, но с едно много важно уточнение, което има изключителна тежест за правилното разбиране на Тиняновата теория; по този въпрос той казва следното: „*Метриката може да отсъства като правилна акцентна система. Основата на метриката не е толкова в наличието на системата, колкото в наличието на нейния принцип.*“⁸ Това, естествено, има своето логично обяснение: ако метриката непрекъснато е конструктивен принцип, така системата ще се автоматизира и ще престане да бъде литературен факт, от което ще последва деавтоматизиране, в

⁵ В случая примерът е от областта на поезията, защото това е обектът на изследване на разглежданата от нас книга на Тинянов; пародията е обект на разглеждане също в класическата статия на Тинянов „Достоевски и Гогол. Към теория на пародията“, но тъй като тук обектът на изследване е друг, няма да се спираме подробно на проблема за пародията, защото това би ни отклонило от темата на нашата студия.

⁶ Пак там, с. 36.

⁷ Това е важно, защото може да се каже, че основите на Тиняновата теория се излагат системно още в тази негова книга, макар някои концепти, с който той работи, да изкристализират по-късно.

⁸ Пак там, с. 54. Подчертаното е мое.

следствие на което конструктивният елемент ще се смени с друг и така метриката ще стане подчинен (деформиран) елемент – затова правилната акцентна система не може винаги да бъде конструктивен принцип. Но след като правилната акцентна система не може да даде единството на стиха, то все пак трябва да има друг елемент, който да бъде по-неутрален, но винаги да присъства и да може принципът на метриката да е наличен: „Затова изключително значение получава понятието **стихово единство** и неговото отличаване. Така особена роля играе **графиката**, даваща заедно със знака на ритъма и знака за метрическото единство. Така графиката се явява сигнал за стиха, ритъма, а следствие на това и за метрическата динамика – необходимото условие на ритъма.“⁹ Така стиховото единство има белег, който позволява динамизирането на стиховия език и възможността метриката да може да сменя своята функция, но принципът на метриката винаги да присъства. Всъщност това е отличителният белег на поезията от прозата – динамизирането на езиковия материал в стиха е различно от това в прозата. Ритъмът може да присъства и в прозата, но това е принципно различно явление от ритъма в стиха, защото в системата на прозата той има коренно различна функция. Конструктивният принцип на всеки ред асимилира, подчинява и деформира другите редове. Затова „ритмичността“ не е ритъм и „метричността“ не е метрика. Речта в прозата се асимилира от конструктивния принцип на прозата – преобладаващото в нея семантично употребяване на речта; ритъмът също може да има комуникативна функция – положителна или отрицателна: например може да подчертава синтактично-семантичните единства. Всеки елемент от прозата, ако бъде внесен в стиховия ред, придобива съвсем различна функция от тази, която е имал в системата на прозата: „Затова всяко сближаване на прозата със стиха в действителност не е сближаване, а вмъкване на необичаен материал в специфична, затворена конструкция.“¹⁰

Словото трябва да се разглежда като елемент, който е съотнесен към някаква лексическа конструкция, в която то да има определена функция. Всяка речева среда притежава асимилативна сила, която заставя словото да има едни функции и да му липсват други. Своеобразието и специфичността на функцията на езика в литературата определя лексическия подбор. Всяко слово, което попада в определена речева среда, се асимилира от нея. Всъщност, оттук като извод следва заключението, че при изследването на даден текст дори отделната дума не трябва да се взема сама по себе си, а трябва да се има предвид и функцията, която изпълнява. Литературната система е сложно динамично цяло, в което всеки елемент има определена функция. За да разберем какво значи един елемент, трябва да отбележим мястото, което заема в дадената

⁹ Пак там, с. 55. Подчертано от Тинянов.

¹⁰ Пак там, с. 72–73.

литературна система. Литературният език не е неизменяема даденост, а търпи развитие, като това развитие не е планомерното развитие на традицията, а понася различни промени.

В общи линии това са основните положения, които Тинянов излага в своето изследване за стиховия език. На базата на тези положения той изгражда своята концепция за литературния жанр, като в неговото изследване тази концепция присъства имплицитно в логиката на неговата теоретична конструкция, макар и да не е формулирана пряко – всъщност, **неговата теория за жанра се базира точно на тези постановки и взима предвид литературната система, като определено отношение между конструктивния принцип и деформирания материал за характеристика на определен жанр.** От друга страна е важно да се види и как тези постановки работят при анализа на даден текст или творчество, и какви принципни следствия би довел при изследователските заключения. Тинянов има множество статии и студии върху класически руски автори, които няма да разглеждаме в подробности – достатъчно е да обърнем внимание на неговата студия върху Пушкин.

Във времето, когато Пушкин твори, има преобразуване на литературните жанрове. Еволюцията в поезията се изразява в смяната на поетическата реч и смяната на традиционния за това време лирически герой с герой-рупор. Жанровата система също търпи промени: смяната на високата ода със сатирична ода се случва по времето на Державин. Одата при новия герой-рупор вече се запълва с описателен и сатиричен материал, което, от своя страна, разширява границите на жанра и преобразува одата до неузнаваемост. Литературната еволюция¹¹ е свързана със смяната на установката на „поета“, лирическият герой – монологист, от чието име се води литературната реч и който след това преминава в поезията като тематичен материал, но вече като „литературна личност“. При своето изследване на развитието на литературната система Тинянов отбелязва и промените, които настъпват в отношението на нейните елементи и съответно на новата литературна форма. Лексиката на Пушкин и значението на думите, които използва, също се съотнасят с положението им в литературната система, а не като взети сами по себе си: *„лицейският“ Пушкин все още не осъзнава значението на лексикалната окраска на думите, тъй като тя служи само за маскиране на предметите, размерите на стихотворенията се оказват разширени: предметът носи след себе си описание, картина, асоциативно свързани с него. Лирическият сюжет се развива пряко и изчерпателно.*¹² Това е нагледен пример как елементите от литературната система

¹¹ Във въпросната студия Тинянов вече употребява своите концепции за жанра и литературната еволюция, които след това разяснява в отделни статии, на които ще се спрем малко по-късно.

¹² Тинянов, Ю. *История литературы. Критика*. С-Пб. 2001, с. 141.

се отнасят помежду си: литературната система у ранния Пушкин пред-полага определена функция на думите и, съответно, ползването на определени техни характеристики. Също така героят-тема и героят-рупор, използвани и от Пушкин, в течение на времето изменят своята функция – тоест, в границите на неговото творчество те не са даденост, а варира тяхната важност; тази смяна на типа лирически герой, от своя страна, води и до други промени в литературната система.¹³

При Пушкин много осезаема е смяната при начина на работа с езика. Смяната в лексикалния план заставя Пушкин да промени асоциативните линии в своя език: в развитието на лирическата му система разположението и изборът на думите е такъв, че те да се превръщат в окраска на други – оттук словото у Пушкин престава да има едно предметно значение, а започва да се колебае между две или повече значения. Семантиката у Пушкин става двупланова, свободна от едно-единствено предметно значение и оттук следва противоречивото осмисляне на неговите произведения. Литературната еволюция при него се движи в лирическите жанрове през лицейския му период, а след прелома – към големите форми. Дадени примери се отнасят за първите години от Пушкиновото творчество, но те са достатъчни за онагледяване на практическото приложение на теоретичните възгледи на Тинянов. Сега остава да видим и синтеза на тази теоретична конструкция, даден много изкристализано в двете статии „Литературният факт“ и „За литературната еволюция“, където вече теоретичните търсения на Тинянов преминават в една цялостна жанрова теория, различаваща се от традиционната нормативна жанрова естетика.

Преминаваме към статията „Литературният факт“. Тъй като и в тази статия, и в „За литературната еволюция“ има принципни положения, на които вече обърнахме достатъчно внимание и тъй като няма смисъл да се повтарят вече отбелязани неща, ще разгледаме направо как Тинянов мисли жанра. Според него да се „даде *статично* определение на жанра, което да покрива всички явления на жанра, е невъзможно: жанрът се размества, пред нас има начупена, а не правя линия на неговата еволюция – и тази еволюция се извършва именно за сметка на „основните“ черти на жанра: за епоса като повествование, за лириката като емоционално изкуство и т.н. Достатъчното и необходимото условие за единството на жанра от една епоха към друга се явяват „второстепенните“ черти, подобно на конструктивните величини.“¹⁴ Жанрът като система има променлив характер: той възниква

¹³ Този тип герой води със себе си и отказ от условната интонация, която у карамзинистите е ориентирана към „разговор в доброто общество“, като акцентът се пренася върху индивидуалната интонация.

¹⁴ Тинянов, Ю. *Архаисти и новатори*. Л. 1929, с. 7–8. Подчертано от Ю. Тинанов.

от спадовете и зачатъците на едни системи и отпада, като се превръща в материал за други системи. Жанровата функция на един или друг похват не е нещо неподвижно. Това, че необходимото условие за единството на жанра се явяват второстепенните черти, вече беше изяснено при разглеждането на книгата за стихотворния език. Всъщност това, което досега беше дадено като литературна система, вече се мисли в неговите жанрови измерения. Концепцията на Тинянов за жанра следва напълно логиката на предходно разглежданите му трудове. В епохата на разлагането на даден жанр, той от центъра минава в периферията, а на негово място идва друг от периферната литература – именно от периферията идва новото явление, което завладява центъра. **Както всеки литературен елемент има определена функция към цялата литературна система (литературния жанр) в даден момент, така и определен жанр се ситуира на определена позиция в литературата като цяло – в един момент той може да бъде водеща тенденция, в друг да е в периферията на литературната продукция.** Литературната епоха и литературната съвременност в никакъв случай не са неподвижни системи – както вече беше казано, литературата е динамична речева конструкция. Тази непрекъсната динамика на литературната система, на жанра, води до еволюция. В жанровата система даден конструктивен принцип установява едни или други връзки в нейните граници, едно или друго отношение на конструктивния елемент към подчинените. В епохите на разложение на централните и водещи жанрове се издигат нови конструктивни принципи; а конструктивният принцип се стреми да се разпространи възможно най-широко в литературната система.

В статията „За литературната еволюция“ се поддържат същите позиции. В своята същност проектът на Тинянов съдържа иманентно в себе си предпоставките за една литературна история от нов тип, която прави исторически относителна всякакъв тип нормативна естетика – това се дължи на факта, че нормативната естетика вижда жанра като статична и веднъж завинаги дадена категория. Това много ясно може да се види в няколко важни пасажа от тази статия: *„Основното понятие на старата литературна история за „традиция“ се оказва неправомерна абстракция на един или няколко литературни елемента от една система, в която те имат едно „ампло“ и играят една роля, до свеждането им до елементи на други системи, в които те се намират в друго ампло – във фиктивно-единно приведен цялостен ред. [...] Главното понятие за литературна еволюция се оказва смяната на системата.“*¹⁵ В този ред на мисли е важно да се спомене и тезисът на Тинянов, че *...литературното произведение се явява система и системата се явява литература.*¹⁶ В случая основната идея е, че не сме в състояние да определим жанра изолирано от системата на

¹⁵ Пак там, с. 32. Подчертано от Тинянов.

¹⁶ Пак там, с. 33. Подчертаното е мое.

произведението; изолирани жанрове, извън законите на жанровата система (която е дефинирана по изложеното дотук), с която тези жанрове да се съотнасят, е невъзможно (трябва да се подчертае, че под жанрове тук се има предвид жанрове, взети като даденост, която е непроменлива).

В тази жанрова теория централно място заема идеята, че **всеки елемент от системата на даден жанр изпълнява точно определена функция** и, за да можем да я анализираме адекватно, трябва да знаем отношенията между елементите в жанровата система, тъй като в друга жанрова система, същият този елемент би имал друга функция и съответно друго значение – а това зависи от конструктивния принцип в конкретната жанрова система, към която даден елемент принадлежи (като, естествено, въпросният елемент може да бъде и конструктивен принцип на системата).

* * *

Преминаваме към теорията на Бахтин. Необходимо е още веднъж да подчертаем, че влиянието на Тинянов върху Бахтин не е цялостно – в мисленето на жанра у Бахтин се откриват много черти от логиката на литературната система и жанра у Тинянов, най-вече във връзка с това, че всеки елемент има определена функция в жанровата цялост и че едни елементи са подчинени на други; иначе, в цялостния подход на Тинянов и Бахтин има принципни различия, които са добре известни и затова ние ще се съсредоточим върху разглежданата от нас проблематика.

Първият вариант на книгата за Достоевски на Бахтин излиза под заглавието „Проблеми на творчеството на Достоевски“ през 1929 година и освен разлики в заглавието с второто издание в първия вариант, има и теоретични постановки, които много напомнят на формалистичните, като подчертаваме, че това са само отделни елементи, преосмислени от гледна точка на теоретичната система на Бахтин. Началните редове на това изследване изказват следното: *„Предлаганата книга се ограничава само с теоретичните проблеми на творчеството на Достоевски. Всички исторически проблеми сме длъжни да изключим. [...] Тук чисто техническите съображения заставят понякога абстрактно да отделим теоретическата, синхронната проблематика и да я разработим самостоятелно.“*¹⁷ Но дори и тези редове да напомнят някои положения от теорията на формалната школа, то все пак Бахтин критикува чисто иманентния анализ, който разглежда литературната форма сама за себе си: *„В основата на настоящия анализ е положено убеждението, че всяко литературно произведение е вътрешно и иманентно социологично. В него се кръстосват живи социални сили, всеки елемент от неговата форма е пронизан от живи социални оценки“*¹⁸

¹⁷ Бахтин, М. *Избрание сочинений*. Т. 2. М. 2000, с. 7.

¹⁸ Пак там, с. 7.

Бахтин в своите изследвания винаги се е противопоставял на тясно формалистичния подход по отношение на неговите принципни положения – за него литературната форма не може да бъде откъсната от социалната действителност, всеки елемент от литературната творба съдържа в себе си някаква социална оценка или значение. За Бахтин идеологията¹⁹, която е определяща за художествената форма на Достоевски, е ново и изключително сложно романово построение, което до този момент е останало неразкрито и ненапълно разбрано. И още повече – тясно формалистичния подход не е способен да премине по-далече от периферията на тази форма. Но въпреки тези различия, както ще видим, Бахтин заема някои черти на формализма, които обаче вече се осмислят по-различно, но независимо от това в логиката на мисленето на жанра неговата концепция е твърде близка до Тиняновата – подчертаваме още веднъж, като логика да се мисли жанра и отношението на неговите елементи.

Основната черта на романите на Достоевски е тяхната „полифоничност“ – това е множеството на пълноценните, самостоятелни и несливащи се гласове и съзнания в творчеството на писателя. Главните герои на Достоевски в замисъла на автора са не само обекти на авторското слово, но и субекти със собствено и непосредствено значещо слово. Достоевски създава „полифоничния роман“, който е съществено нов романен жанр. Поради това неговото творчество не се побира в рамките на нито една от историко-литературните схеми, с които сме свикнали да работим, когато става въпрос за европейския роман. В неговите романи се появява герой, който е структуриран както самия автор – авторът и героят са равнопоставени. Приликите с Тинянов в анализа на Бахтин се изразяват в това, че той също мисли литературната форма (а отгук и жанра) като динамична цялост, в която всеки елемент се отнася по определен начин с останалите и някои елементи предопределят функцията на други; в същото време тази концепция не се припокрива едно към едно с тази на Тинянов, принципът обаче е същият – Бахтин също както Тинянов е критично настроен към нормативните жанрове, както ще видим, като разгледаме как той мисли художествената форма на Достоевски. Другото важно нещо, което трябва да отбележим, е, че в това изследване Бахтин засяга повече художествената система и жанровите ѝ характеристики, а теорията за жанра като такава се развива цялостно в по-късните му трудове.

Обичайната сюжетна прагматика в романите на Достоевски играе второстепенна роля и има особени и нетипични функции: връзките, които създават единството на романа на Достоевски, имат друг характер. Всичките романови елементи в романовата структура на Достоевски са

¹⁹Трябва да подчертаем, че Бахтин не мисли идеологията от гледна точка на марксизма, а по-скоро под „идеология“ той разбира определена система на мислене, но в никакъв случай това не е тип класово съзнание.

дълбоко своеобразни, всичките те са определени от новите художествени задачи, които именно Достоевски съумява да постави и разреши в цялата им широчина и дълбочина: задачата да построи полифоничен свят и да разруши съществуващите форми на европейския роман, който в своята основа е монологичен. Какво е особеното на романната форма у Достоевски? Според Бахтин това е в новия тип отношение на елементите в границите на цялото: „Идеята, като предмет на изображение и като **доминанта** в построяването на образите на героите, води до разпадането на романовия свят на светове на героите, които са организирани и оформлени от идеите, които ги владеят.²⁰ Това е същата логика, която намерихме и у Тинянов, но между него и Бахтин има принципиални различия по други проблеми – това обаче не пречи концепциите им за жанра да се припокриват в някои отношения. Идеята е доминантата, която подчинява останалите елементи и им задава специфични функции и характеристики, с които те се различават от положението в познатите жанрови системи на европейския роман. В романите на Достоевски авторовият свят вече не е единственият в романа, а е един от световите – появяват се нови принципи на художественото построяване. Героят на Достоевски като гледна точка, като поглед на света изисква съвършено нови методи на художествено разкриване и представяне: „Самосъзнанието, като доминанта в построяването на героя, изисква такава художествена атмосфера, която да позволи неговото слово да се разкрие и саморазясни.²¹ Това е важен момент, защото показва едно усложняване на мисленето относно художествената система. Идеята е доминантата в полифоничния роман, в който се изисква построяването на образа на героя и неговата характеристика да се прави по нов начин и затова при метода за неговото създаване също има доминанта – самосъзнанието – тоест, някой от подчинените елементи може на свой ред да подчини други. За сравнение, при Тинянов все пак принципът е в отношението между конструктивната функция и деформиращия материал, докато у Бахтин се забелязва тенденция за по-усложнено мислене на художествената форма. Според Бахтин при героя на Достоевски не само действителността на самия герой, но и обкръжаващият го външен свят и бит се преместват от кръгозора на автора в този на героя. Бахтин обобщава това така: „Подбирайки героя и доминантата на неговото изображение, авторът вече е свързан с вътрешната логика на избраното, която той е длъжен да разкрие в своето изображение.²²

При разглеждането на проблема за идеята у Достоевски Бахтин отбелязва следното: „В нашия анализ ние се отклоняваме от

²⁰ Пак там, с. 31. Подчертаното е мое.

²¹ Пак там, с. 55. Подчертаното е мое.

²² Пак там, с. 56.

съдържателната страна на въведените от Достоевски идеи, за нас е важна само тяхната художествена функция в произведенията. [...] Доминантата при изобразяването на героя обаче и тук остава същата: самосъзнанието.²³ Тук интересът е изцяло към художествената система и функцията на елементите в нея. Въпреки детайлното анализиране на романовата система на Достоевски и теоретичното ѝ осмисляне, на този етап Бахтин все още не се насочва към разработването на цялостна теория на жанра, макар че нейната логика се съдържа в това негово изследване. Всъщност, при Тинянов наблюдавахме същия процес – и при двамата имаме първо разработване на подхода към художествената система, а след това и преминаването към жанровата система на произведението и накрая – към жанровата теория; разликата е, че Бахтин заема някои принципи положения от Тинянов – дадените примери го потвърждават – които след това ги преосмисля, но запазва тяхната логика на мислене.

Цялостна и завършена концепция за жанровата теория у Бахтин можем да намерим в неговата студия „Формите на времето и хронотопа в романа. (Очерци по историческа поетика)“ и във второто издание на книгата му върху Достоевски с новото заглавие „Проблеми на поетиката на Достоевски“ и по-специално в почти новата четвърта глава, носеща името „Жанрови и сюжетно-композиционни особености в произведенията на Достоевски“. В първия от споменатите трудове обектът на изследване е овладяването на времето и пространството в литературата, и по-специално в романа: „процесът на овладяването в литературата на реалното историческо време и пространство и на реалния исторически човек, който се разкрива в тях, е протичал усложнено и с прекъсвания. Овладяването на отделните страни на времето и пространството, които са били достъпни на даден исторически стадий от човешкото развитие, са се разработвали със съответните жанрови методи за отразяване и съответната художествена обработка на усвоените страни от реалността.“²⁴ Тук вече Бахтин директно формулира, че хронотопът в литературата има съществено жанрово значение, жанрът и жанровите разновидности се определят именно от хронотопа.²⁵ От друга страна, усвояването на реалното историческо време и пространство в литературата, според Бахтин, е протичало усложнено и накъсано, в един момент са се усвоявали определени страни на хронотопа, които са били достъпни в конкретните исторически условия – това, всъщност, препраща към проблема за различните типове художествени системи и отношенията и функциите между елементите в тях. При анализирането на различните хронотопи в своето изследване Бахтин

²³ Пак там, с. 57.

²⁴ Бахтин, М. *Вопросы литературы и эстетики*. М. 1975, с. 234.

²⁵ Пак там, с. 235.

показва как някои елементи в хронотопа определят функцията на останалите: например в гръцкия авантюрен роман авантюрното време изисква определен тип конструиране на художествената система в този жанр, като сюжетът, събитията, описването на пространството се подчиняват на изискванията на авантюрното време.

В заключителната част и наблюдения върху жанровата същност на хронотопа Бахтин обобщава: *„Разгледаните от нас хронотопи имат жанрово-типологичен характер, те лежат в основите на определени разновидности на романовия жанр, създавани и развиващи се в продължение на векове (наистина, функцията, например, на хронотопа на пътя се изменя в този процес на развитие).“*²⁶ Но в същото време всеки хронотоп може да включва в себе си неограничено количество малки хронотопи: така всеки мотив може да има свой специален хронотоп. В пределите на едно произведение и в рамките на творчеството на един автор ние наблюдаваме множество хронотопи и сложни, специфични за дадено произведение или автор взаимоотношения между тях, поради което обикновено един от тях се явява обхващащ или доминантен – това е същото мислене за художествената система, което наблюдавахме в първата книга за Достоевски, но тук вече имаме по-голям обхват от проблеми, с които Бахтин се занимава, вече жанровата типология заема много важно място и тя отчита историческата промяна на художествената система. Бахтин по времето, когато пише труда си върху хронотопа – 1937–1938г. – се занимава с определянето и на характеристиките на романа (диалогичността и разноречието), поезията (липса на диалогизъм и разноречие, като отличителен белег от романовите жанрове), епоса също като имащ различни характеристики от романа. Това показва обхвата на неговите занимания и нуждата от осмислянето на жанровата теория, която да може да типологизира различните видове художествени явления. Остава да видим и синтеза на жанровата теория, представен от Бахтин в преработената му книга за Достоевски, чийто първи вариант вече разгледахме, като ще се концентрираме върху четвъртата глава, която изследва жанровата проблематика.

Литературният жанр – смята Бахтин – по своята същност съхранява най-устойчивите тенденции в развитието на литературата. Жанрът винаги съхранява в себе си неумиращи елементи на своята архаика (така наречената от Бахтин „памет на жанра“), като тази архаика се запазва в него благодарение на постоянното ѝ обновяване и осъвременяване. Жанрът винаги едновременно е същият и не е, винаги е стар и нов едновременно, той се обновява на всеки етап от развитието на литературата, както и във всяко индивидуално произведение в определен жанр. В това се крие жизнеността на жанра – той съхранява устойчиви черти (като разноречието, характерно за романа), но тези черти се комбинират и

²⁶ Пак там, с. 399.

влизат в различни отношения в неговото историческо развитие, което дава неговата променливост, но заедно с това и границите му. Затова архаиката, която се пази в жанра, не е мъртва, напротив – тя е „жива“ и е способна да се обновява. Жанрът съществува в настоящето, но паралелно с това помни своето минало и начало – тези характеристики обезпечават единството и непрекъснатостта на неговото развитие.

* * *

Направените наблюдения изясняват концепцията и теорията на жанра при Тинянов и Бахтин и показват някои общи принципни положения, които намираме и у двамата теоретици, макар и теоретичните им възгледи да имат множество принципни различия. Това показва и как дадена концепция в рамките на една теоретична система може да запази своята логика на мислене на някои основни елементи в друга теоретична система и да бъде продуктивна. Приносът на жанровата им теория е неоспорим: една от причините е, че нормативната жанрова естетика отдавна е загубила своята актуалност и динамичното развитие на литературата отдавна е поставило изискване литературната творба да се мисли откъм нейната естетическа система и жанровите ѝ характеристики, специфични за нея, а не откъм априорно приети концепции за това какви трябва да бъдат чертите на жанра и доколко творбата ги удовлетворява.