



# ЕНЦИКЛОПЕДИЧЕН РЕЧНИК НА ЛИТЕРАТУРНИТЕ ТЕРМИНИ

**А** **Автореминисценция** - реминисценция, която отправя към други творби на същия автор (вж. реминисценция)

**Акумулация** - от лат. *assimulatus* - „натрупан“ - натрупване, събиране, съсредоточаване.

**Алегория** - израз, в който се говори за един предмет или проява, а се подразбират други. Творчески похват, широко използван в художествената литература, конкретизация на идея или мисъл посредством образ, в който е вложен преносен смисъл. А. се основава на съпоставимостта между две прояви, от които едната има отвлечен идеен смисъл, а другата - конкретен. В елементарната си форма А. се изчерпва с разтълкуването на конкретния образ, а при по-сложните си форми на преносния смисъл, вложен в разказаните или в изобразените прояви, от които могат да бъдат извлечени общозначими изводи. В такива случаи А. се съчетава с нравоучителни и възпитателни внушения.

**Алитерация** - метрико-хармоничен способ за увеличаване и разнообразяване на речевата експресия, основан върху повторемостта на еднакви или близки по гласеж съгласни звуци при подчертаването на особено важните по смисъл думи в стиха.

**Алюзия** - стилистически и реторически обрат, троп с предназначение да породи впечатление или идея не чрез пряко изразяване, а по асоциативен път.

**Амбивалентност** - От нем. (1912) *Ambivalenz* - от лат. *ambi-*, и *duamata*, и *duete*, и *valere* - имам цена. Едновременно присъствие на конфликтующи емоции и импулси с еднакъв интензитет, насочени към даден обект; двойственост, конфликтност на чувствата или възгледите.

**Анализ** - литературоведски прочит на текст, за да бъдат установени или преценени литературно-художествените или литературно-познавателните му качества.

**Аналогия** - стилистически похват, при който за разлика от сравнение, дето се съпоставят твърждествени явления и прояви, се установява сходство между неявни, подобни или сродни по някой важен признак явления и прояви.

**Анархизъм** - Думата „анархия“ е от старогръцки - представка *an* (или *a*) със значение „не“, „без“, и *archos* - водач, управник, авторитет, властник. Въпреки че думата често се превежда и възприема като означаваща „без правителство, срещу правителството“, етимологията показва, че „анархия“ означава по-скоро „без управник“, „без власт“. Пьотр Кропоткин (1842-1921), един от най-изявените руски анархисти, твърди, че анархизмът „атакува не само капитала, но и основните източници на власт при капитализма - закона, властта, Държавата“. За анархистите анархията означава не непременно липса на ред, както обикновено се смята, а липса на господства. Един автор обобщава така: „Анархизмът може да бъде разбран като много обща социална и политическа идея, която отрича всяка власт, суверенитет, доминация и йерархичен ред и изразява волята да ги унищожи. Следователно анархизмът е повече от „антидържавност“, въпреки че правителството (държавата) с пълно право е основната мишена на анархистичната критика.“

**Анафора** - стилистическа фигура, способ за увеличаване изразителността на словото посредством повторение на звуци, думи и изрази в началото на няколко

следващи стихове или фрази. Често се използва в ораторската реч с т. нар. ораторско ударение в началото на две или на повече фрази. Когато повторението е в края на стиха или на фразата, фигурата се нарича епифора.

**Анотация** - От лат. *annotatio* (бележка) - кратък текст, даващ информация за съдържанието на книга, статия, филм, театрална постановка, телевизионно предаване и др. Може да има и оценъчен характер с препоръки и обяснения за предназначението на определен текст. Анотации се помещават в библиографски описания, в каталози, в списания за представяне на предстоящите публикации или като преглед-напомняне на изминалата периодика. В библиографията представляват описание на книгата: автор, заглавие, издателство, година и място на издаване, страници; формат, бележки върху предговорите, редакци, съдържание. Чрез анотациите се улеснява търсенето на необходимата информация.

**Антагонист** - един от двата основни образа, изразители на противоположни възгледи и интереси.

**Антигерой** - в противовес на традиционния образ на литературния герой, тип на лит. образ с различни, дори противоположни черти.

**Антитеза** - стилистическа и реторическа фигура, основана на контраст между два логически противоположни образа или понятия в един и същ период чрез използването на антоними.

**Антономазия** - стилистически и реторически обрат, разновидност на метонимия, при който личното име се заменя с нарицателно.

**Артефакт** - Противоположното на природните, естествените образувания. „ Арт” (от лат. *ars* - изкуство) означава изкуственост, неестественост, преднамереност. В съставката „ факт” пък се чува завършеността на артефакта (срвн. с „ акт” - действие, процесност, незавършеност). Така артефакт означава направено (от човека, от твореца) произведение. То е създадено с някакво намерение (интенция) - с определена цел (като оръдията на труда, на които е присъща целерационалност) или заради някакъв смисъл (като произведенията на изкуството, на които е присъща ценностна рационалност).

**Архетип** - най-стар познат текст на важен книжовен и исторически паметник.

**Асонанс** - съзвучие на гласни звуци в една или в няколко думи, противоп. дисонанс.

**Балада** - От късно латински *ballare* - танцувам. Най-общо можем да отличим три типа употреба на термина:

1) като вид на устната поезия баладата е кратка наративна песен. Повечето от прочутите примери за балади в Европа са възникнали през Средновековието, но са се предавали устно до XIX век, когато са започнали да ги събират и издават.

2) Датирани от XVI век трансформации и асимилации на устната балада към градски и религиозни контексти.

3) Литературни имитации и стилизации на фолклорни балади, които започват да се пишат през Ренесанса, но са особено разпространени през Романтизма.

Фолклорни балади са били записвани и събирани на територията на цяла Европа и независимо от факта, че всеки национален баладен фонд има своите специфики, можем да кажем, че баладите споделят следните общи особености:

1) фокусираност върху един, но решаващ епизод, като баладите започват в точката, в която действието решително се отправя към катастрофата. Представяне на предисторията, обстановката, детайлите на обстоятелствата значимо липсва или те са представени бегло и обобщено.

2) Баладите драматизират, те не просто разказват как се е случило нещо, те го показват, оттук и разгърнатостта на диалога, както и съгъвяването на емоционалното напрежение към настъпването на кулминацията.

3) Баладите са имперсонални, нараторът рядко изказва лична оценъчна позиция; дори да има „ аз” в баладата, този аз е фиктивен, тъй като това е представителен за колектива глас. Ключов за баладата е сюжетът, сведен до една линия на действие, езикът на баладата е формулен, общо взето липсва разгръщане на характер и психологическа мотивировка. Повторенията и паралелизмът са свързани с емоционалната експресия и изпълняват също така мнемонична функция.

Баладата има огромно влияние върху романтиците, за някои влиянието на баладата върху романтизма е сравнимо с ролята на античните образци в ренесансовото изкуство.

**Белетристика** - литературно-художествени произведения в немерена реч, в проза, начело с роман, повест, новела, разказ и приказка

**Библейски мотиви и сюжети** - комплекс литературно-художествени произведения от разнообразни видове и жанрове, разработващи теми, заимствани от двата дяла в Библията - Вехт и Нов завет, разпространени в страните, дето християнството и юдейската му версия са внедрени. Библейските мотиви и сюжети оказват силно влияние върху развитието на световната литература, след като християнството става господстваща религия в Стария свят между Vв. и начало на XIXв. , след което култ.-общ. му влияние започва да отслабва. Въздействието на библейските мотиви и сюжети върху художествената литература намира израз освен в идейно-тематично и в сюжетно-композиционно отношение и допринася за внедряването и разпространяването на редица литературни жанрове, в които библейският дух и стил отзвучават особено силно(сказание, легенда, притча, послание, афоризъм).

**Вечни образи** - литературно-художествени образи, получили непреходно културно-историческо значение поради проникновеното обобщение на общочовешки черти в тях. В осовата на всеки от тях е въплътен мит или легенда с наднационално значение.

**Визионерски** - От лат. *visionem* (ном. *visio*) „ виждане, онова, което се вижда” ; индоевр. осн. \**weid-* - „ виждам, знам” , санскр. *veda* - знам. Способен да има видения, нещо, което съществува само във въображението или е свръхестествено.

**Възвишено** - естетическа категория, емоционална оценка на респектиращи постъпки поради изключително благородство на духа, а също и на природни феномени с изключително величие. Както в единия, така и в другия случай отзвук на чувствителността на човешката душа и на копнежа ѝ по осъществен идеал. Да се говори за „ възвишеното” , означава да се посочва към естетическа категория, при която най-важният фактор е наличието или внушението за отвъдни, нямащи общо със знанието за човешкия свят необятност или големина. Това, което може да ни надвишава по подобен начин, е някаква сила, която сетивата или въображението ни не познават, героизъм, а също и пространствени размери или времеви протяжности, които са отвъд човешкия опит. По различен начин и в различно време ефектите на срещата с възвишеното се определят така:

1. Първо, спиране, препястване на възможността за рационална преценка, за разбиране, поради едновременното усещане за страх и благоговение.

2. Усилване на възможностите ни да чувстваме в повече, да усещаме непозната за нас самите интензивност на чувстването.

3. Към това трябва да се добави и разразяващото се усещане за край, за това, че онова, пред което сме пряко или въобразено, не предполага да се случи каквото и да е оттук нататък.

Заниманията с литература изискват да се пита как се разпознават знаците на възвишеното в текстове. За Боало „Няма по-добра фигура на речта от тази, която е изцяло скрита, от тази, която дори не може да се разпознае като фигура на речта. Трябва ли да приемем, че има фигури, които изтриват други фигури? (...) Възвишеното не може да бъде преподавано и дидактиката е безпомощна в това отношение;

възвишеното не е свързано с правила, които могат да бъдат определени от поетиката". Възвишеното Лонгин, шестнадесет века преди Боало, разпознава в простотата на фразата тъкмо в точката, в която важността на темата предполага тържественост и изкусност. За него дори инверсиите в обичайния за всеки език синтаксис са знаци за възвишеното. Възвишеното може да бъде усетено и чрез особената тишина, „мълчанието“ на фразата - едно многоточие може да изразява не просто отказ, а невъзможност да се говори, невъзможност езикът да бъде употребен, за да посочи към нещо, както става обикновено.

Очевидно е, че понятието за възвишено прескача всяка норма - както на сетивата, така и на въображението и на езика. Така, поради своята сила и откъснатост, то е нечовешко, несвързано с реда на човешкото знание. Поради това не бива да се бърка с „красивото“, което разпознаваме благодарение на някаква спазена пропорция, на усвоена норма.

Посочването към възвишеното не е приоритет на литературата. Можем да го открием както в онези моменти, в които в Ботевата поезия тема става смъртта: „Там, там... буря къриши клонове“ („До моето първо либе“) или „... черни ми кърви в земята / в земята, майко, черната“. Можем да го открием и в „документални“ текстове, каквито са спомените на един от Ботевите четници: „Отзаде пък ни безпоееше пехотата, която не преставаше нито за минута. Още не бяхме излезли от гората, когато слънцето разпръсна своите лъчи върху нас, върху околността, като направи картината още по-трогателна и жива. Това не бе игра, това бе сериозна работа. Смърт, смърт се виеше над главите ни. Поостанал бях...“

**Г** **Гений** - От лат. *Genius* - божество или дух пазител, който закриля всяко човешко същество от самото му раждане, дух, интелект, талант; от корен *gignere* - пораждам, творя. В историята на идеите гений е означавало:

1) изключителни умствени възможности, водещи до изключителни достижения, или човек, надарен с тези възможности;

2) специфична духовна характеристика на една епоха, нация или човек;

3) специален талант за определена дейност.

Ренесансът мисли гения през ирационалното - оригиналното дело на гения се уподобява (метафорично или не) с Божието творение или с онова, което се счита за вдъхновено от свръхестествени сили. Особено важна е доктрината на Скалигер (1561), според когото геният е нещо божествено и вродено, свързано с ентузиазма (*figor poeticus*) и принадлежащо както на изкуството, така и на науката. В Англия доктрината за творческото въображение на гения и неговото стоене над правилата се развива особено много в рамките на изследването на Шекспир. За Шафтсбъри гений е онзи, който може да твори като природата, а природата е откровение за универсалния дух. Следователно геният е почти божество, той е Прометей. За философа на историята Хердер гений означава преди всичко национален гений, за него геният е природна сила. Според Хердер езикът стои в основата на културния гений на една нация и се оформя от литературния гений, например Гьоте. Когато геният интуитивно схване културата, той създава по-нататък националния език. Процесът е творческо, органично развитие на историческото развитие на нацията. Следователно геният на една нация може да се намери в литературата и изкуството. Философът Кант различава гения от уменията или таланта. Геният е обратното на усърдието, но се нуждае от обучение и съчетава в себе си чувствителност, съждение, творчески дух и вкус. Той представлява „вродена дарба на духа, посредством която природата дава на изкуството правилото“.

**Героишно** - естетическа категория, емоционална оценка на мъжествеността, безстрашието и пожертвувателността в защита на общочовешки и национални идеали,



на обществени блага, на беззащитни и на малолетни, добродетел, тясно свързана с възвишеното и трагичното.

**Градация** - стилистическа и реторическа фигура за изразяване на впечатления от прояви или явления в една или друга посока; стилистически и реторически способ за засилване или отслабване на речевата експресия чрез взаимосвързани ситуации във възходяща или в низходяща степен.

**Гротеска** - С думата гротеска (от итал. - grottesco от grotta - пещера, грот) археолози от епохата на Ренесанса са нарекли древноримски подземни съоръжения, в които са открили екстравагантни, инфернални (адски, дяволски) изображения на хора, животни, растения. В описващия изкуството език с термина гротеска се означава художествен похват, при който изобразяваното се представя деформирано, разкривено, съчетаващо в контрастни, уродливи, смешно-страшни ансамбли несъвместими елементи от човешкия, животинския, растителния, предметния и фантастичния свят. Но говорещият в текста се държи така, сякаш фантастичните деформации са „естествени“, „нормални“, сякаш или не ги забелязва, или не е смутен от тях. По този начин гротеската отчуждава възприемателя от възможна смислова перспектива, в която да си обясни или да размисли за несъобразността или абсурдността. Чрез гротеската човешкото се представя карикатурно - като двуизмерно - само с времеви и пространствени измерения, т. е. без „трето“ духовно, морално измерение. Такава лишена от образ, фигура на човека става знак за дехуманизацията в обществото, за безсмислието и абсурда на екзистенцията.

**Д** **Двойна рима** - римуване на две думи в един и същи стих, като двете римувани думи се намират в края на двете полустихия.

**Деиксис** - От гр. δείξις - показвам, посочвам. В прагматиката (лингвистичното и философско изучаване на естествения език като комуникация) и лингвистиката терминът „деиксис“ се отнася до начините, по които езикът кодира характеристиките на контекста в изказванията, както и до начина, по който интерпретацията на изказванията зависи от анализа на контекста на изказването. Най-често деиксисът бива описван като „словесно посочване“, като показване чрез езика. Деиктичните изрази могат да се отнасят до участниците в комуникативната ситуация (аз, ти, ние...), до времето (днес, тази вечер, сега, тогава...) и пространството (тук, там...) на изказването. Наричаме първичен деиксис посочването на контекста на изказването, т.е. случаите, когато участниците в комуникативния акт са на едно и също място, което и за двамата е тук, и за тях е достъпна една и съща „действителност“. В множество други случаи обаче - например в литературата - деиксисът не е свързан с реална речева ситуация. Тогава говорим за вторичен деиксис или за контекстуален деиксис. В литературата деиктичните изрази функционират като високо условни речеви жестове.

**Демииург** - от στρ.δημιουργός (demiourgos, лат. demiurgus). Означавало е „занаятчия“, „майстор“, „работещ в служба на народа“ (δημιός (dēmios), народ + Ἔργον (ergon) - работник). В религиозните схващания божество, създател на Вселената.

**Детайл** - характерни черти и изяви, допълващи образите в художествено-литературното творчество, акцентувани върху естетическото им своеобразие и същевременно допринасящи за тяхната индивидуализация и типизация; въздействието на детайла е обусловено от образа, с който е свързан; значение на важен компонент от композиционно-стиловото съдържание на произведението; подробности на образа, създаващи възможност за пълноценното му идейно-емоционално усвояване. Детайлът може да разкрива характерни черти на бита, на пейзажа, психофизиологични своеобрази на литературни герои, на техния език, обичаи и нрави.

**Диаболизъм** - От итал. дяволски, сатанински - представлява по-скоро набор от теми, мотиви и общи места, отколкото самостоятелна поетика. Като реакция на

свръхрационализма, диаболитичната литература налага представата за свят, който се владее от ирационални сили, в който съществуването е призрачно, животът е сън, човекът е жертва на дуализма душа-тяло, на пратениците от отвъдното, на подсъзнателни сили, които застрашават човешкия аз. Общи места в диаболитичните произведения са особените, „прокълнати“ места, гробищната метафорика, идеята за безпощадното време, за тъмния двойник. Общо казано, за чуждостта, която прониква в света и го прави невъзможен за обитаване. Вещният свят също е призван да участва в производството на ужас. През 1921 г. Боян Пенев пише, че нашите поети са „безпомощни и безсловесни пред непостижимото, великото и безграничното“, че страдат от „безсилие на въображението“ и затова „Може би за дълго още ще остане чуждо за литературата ни призрачното, фантастичното, страшното /.../ Трезвеният български поет няма никакви връзки с царството на смъртта, с нейните живи сенки и видения. /.../ Напразно бихме дирили в сюжетите на българската поезия нещо инфернално и демонично като непосредствено преживяно съдържание. Фантастичният свят на Едгар По с неговите сомнамбулни видения са невъзможни в душата на българския художник.“ („Основни черти на днешната ни литература“). Както отбелязва О. Сапарев, българският диаболитизъм сякаш опровергава, но чрез скорошното си самоизчерпване и доказва възгледа на Боян Пенев. Първите книги на българския диаболитизъм са „Смърт“ (1922) и „Комедия на куклите“ (1923) от Вл. Полянов; сборникът „Разкази“ (1923) от Г. Райчев; „Синята хризантема“ (1922), „Часовник“ (1924) и „Огнената птица“ (1927) от Св. Минков. В началото на 30-те години проявите му заглъхват. Българските диаболити се вдъхновяват от австрийския диаболит Густав Майринк, според когото, „когато стават от леглата, хората мислят, че се пробуждат от сън. Те не знаят, че са станали жертва на чувствата си и плячка на един нов, още по-дълбок сън от този, в който са били току-що пробудени.“ Св. Минков се възхищава на маниера на произведения на страх у Едгар Алан По - „започва разказа върху обикновена основа, върху която изгражда необикновени преживявания“. Отказът от позитивизма и натурализма, откриването на цяла непозната за литературата ни територия - на нощното, на полусенките, на страха и трепета от враждебните стихии вън и вътре в човека, остойностяването на ирационалното и тъмното като протест спрямо онова, което Майринк нарича „безсрамното вярване във всемогъществото на разума“, вписва диаболитизма в модерната визия за човека и света. Практиката на българските диаболити, често силно повлияна и неравностойна като художествен резултат, прави българското въображение да изглежда по-малко „безпомощно“ и „безсловесно“. Тя остойностява въображението като „... око на душата. Чрез него ние виждаме отражението на невидимия свят.“ (Св. Минков, „Полунощна история“)

**Диалог** - 1. в широк см. конституиран компонент в белетристиката и драмата, посредством който се допълва и се изяснява сюжетното развитие;

2. в тесен см. разказ или поема в диалогизирана форма;

3. жанр на прозата, обосновка на философски проблеми във форма на диалог между две или повече лица, внедрен в античността от Платон, Ксенофонт, Лукиан, Цицерон, Сенека.

**Дискурс** - Едно от най-разбираемите определения на дискурса (от фр. discours - реч) е „казване на нещо за нещо от някого на някого“. В него се „чуват“ основните отлици на дискурса от езика, който не е „казване“, общуване, а състоейки се от различни езикови единици, организирани в системи, и от правила за тяхната употреба, е възможност за общуване. От езикова (синтактична) гледна точка изречението „На Луната има живот.“ е правилно, но твърдението „На Луната има живот.“ е неистинно (поне доколкото е известно засега). Освен това за езика не можем да попитаме „Кой говори?“ - този въпрос можем да отнесем именно към дискурса. Науката за дискурса - семантиката, изследва отношенията между

говоренето/писането, света (към който се отнася казаното/написаното - „нещото” от предложеното определение, за което „нещо” се казва) и слушащия/четящия.

Едно по-строго определение на дискурса казва, че той се осъществява като събитие - събитието е, че някой говори, но се разбира като смисъл. Сигурно неведнъж сте имали усещането, че не сте успели да кажете онова, което искате, или да откриете с изненада, че не сте били разбрани правилно. Така е, защото между това, което си мислим и искаме да кажем, и казаното в крайна сметка от нас (между мисълта и речта) няма съвпадение. И когато общуваме устно, винаги можем да запитаме събеседника „какво иска да каже”, респективно - самите ние да дообясняваме онова, което искаме тези, които ни слушат, да разберат, дотогава, докато постигнем пълно съответствие между речево намерение и смисъл на казаното/разбраното.

Нещата се променят съществено в ситуацията на писмено общуване. Понеже авторът на написаното отсъства от ситуацията на четеното, за читателя е достъпен само смисълът на текста (на написаното), не и „какво е искал да каже авторът” (вж. и Интерпретация).

**Дисонанс** - несъзвучие, непълна или неточна рима, наречена и консонанта, при която съгласните звуци съвпадат, а неакцентуваните гласни не съвпадат.

**Драматически герой** - действащо лице със съществено участие в драматичното произведение в широк см. на думата (трагедия, комедия или пиеса), чиято проява в света на словестното изкуство се извява не само чрез прочувствено слово, но и по друг начин и преди всичко посредством действия-визуално.

**Е** **Единство** - основно качество на лит.-худ. произведение, произтичащо от неговата худ. завършеност, от неговата цялост, при която нищо не липсва и нищо не е излишно.

**Екзистенциализъм** - лит. направление; в основата на Е. стои убеждението, че човешката съдба е нерадостна поради невъзможността да се проникне в същността на битието, оттам възгледът за безперспективността на съществуването.

**Експликация** - разясняване на неясен текст или на израз, пораждащ съмнение.

**Експозиция** - изходна част на сюжетно произведение, епично или драматично, в която се определя предметът на изображението и се представят някои от главните действащи лица, излага се, когато това е необходимо, предисторията на събитието и се извява завръзката.

**Експресионизъм** - Терминът експресионизъм, приложен първоначално към живописата, а сетне към литературата, произхожда от експресия (лат. *expressio* - изразяване). Да изразява, а не да изобразява, да прониква в същността на нещата отвъд тяхната видимост - това цели експресионизмът. Сред теоретиците на експресионизма съществува спор дали понятието е относимо само към определени исторически рамки - немския авангардизъм в периода 1910 - 1923 г. (начинът, по който разглеждаме нещата тук), или той се отнася до всяко изкуство, което се стреми не към „отразяване” на „действителността”, а към духовното ѝ преобразяване, към деформирането ѝ в името на разкриването на „същността”.

„Същността на нещата” обаче, мислят експресионистите, може да бъде достигната само чрез решително проникване и „отменяне” на различните социални, политически и психологически слоеве на „реалността”. Това проникване, това гмуркане в дълбочината, т. е. в областта, недостъпна за сетивата, е порив към тоталната спиритуализация на живота и изкуството. Експресионистите отричат миметичния подход в изкуството: показателни в това отношение са думите на Казимир Едмид, „Светът вече съществува. Безсмислено е да го повтаряме.” Според експресионистите е нужно изкуството да изразява състоянията на душата, емоциите, екстремните настроения, овъншнени чрез проекцията и пресъздадени от изкривяванията на цвета, формата, синтаксиса, речника или звука.

Симптоматично за светоусещането им е заглавието на антологията на експресионистичната поезия, издадена от Курт Пинтус, „Здрачът на човечеството”. Експресионизмът преживява съвременето си тъкмо като „ здрачно”, властват интуициите за граничност на епохата, за края на света като път за спасението на духа.

Характерен за експресионизма е радикалният бунт - „Бунт с избухвания, екстаз, омраза, нов копнеж по човечеството, от развиване на езика, до развиване на света.” , както пише Готфрид Бен. Теми на експресионизма са адът на града, машинната цивилизация, която унищожжава уникалното и същността на човека, чудовищността на войната. Характерна за тази школа е свръхнапрегнатата воля за действие. Поривът по действие и бунтът срещу всичко, което ограничава изкуството и дионисовото отприщване на живота, ражда и своеобразния култ към катастрофата. Като апология на катастрофичното зазвучават думите на Лудвиг Рубинер „ Аз зная, че няма никакво развитие. /.../ Аз знам, че има само катастрофи. Пожари, експлозии, скокове от високи кули, светлина, сляпо удряне около себе си, виковете на изпаднали в амок. Това са нашите хилядократно пресявани спомени за изригването на духа от озъбената паст на катастрофата.”

Наричат експресионизма „поетика на яростта”, поетика на „истеричния кръсък”. Основание за тези дефиниции намираме в настояването на Курт Пинтус, че „радикализмът” и „ интензивността на формата” са отличителната характеристика на експресионизма. Поетиката на интензивността е призвана да върне човека към първичната му същност. Експресионистите припознават като свой предтеча Едвард Мунк, чиято картина „Викът” може да се разглежда като емблема на експресионистичната визия за човека и света. Експресионизмът отстоява универсалната, космополитична природа на изкуството. Той разглежда човека като абстрактна, изведена извън времето и пространството същност. Експресионистите търсят да разкрият дълбоко духовното, което съставлява същността на човешкото, свободно от всякакви социални връзки и конвенции. Това мотивира и свръхстойносттаването на примитива - на дивото, варварското, на „прачовека” отпреди ужаса на цивилизацията. „ Тъй както примитивният човек, уплашен от природата се крие в себе си, така и ние, модерните, бягаме от цивилизацията, която поглъща човешката душа”, пише Херман Бар. Експресионистичната поезия се стреми, казано с думите на Стефан Цвайг, да се приближи до „ прастихотворението”, което е „ един модулиран, едва превърнал се в език вик от болка и наслада, от тъга и боязън”, тя иска да върне на поета ролята на рапсода, „ възпламенителя на свещения огън на енергията”. Поетическият език трябва да стане „ свещена треска, блажено опиянение, тържество във всекидневието” (Ст. Цвайг).

**Елегия** - жанр на лириката в минорен тон по повод на скръбно събитие или на тъжен спомен. *Elegion*, мн.ч. - *elegia* в гръцки и латински е вид метрика, т.нар. елегически дистих, състоящ се от дактилен хекзаметър, следван от пентаметър. Всяко подобно стихотворение в античността е било наричано елегия, без това да има отношение към темите, тона или настроението на стихотворението. Съвременното значение на термина се свързва с относително кратко стихотворение с преобладаващо медитативен характер, тематизиращо загубата и скръбта, но включващо в себе си и смислов обрат към успокоение и утеха. В дългата и доста сложна история на жанра, дефиниран веднъж метрически през Античността и втори път тематично и емоционално през Ренесанса (най-общо - оплакване на скъп мъртвец), могат да се открият следните смислови полета: скръбта, възхвалата на загубеното и утехата. И трите са реакция на загуба - като оплакването и скръбта все по-малко се свързват с единичната смърт и индивидуалната скръб, а обхващат широката сфера на негативния опит - екзистенциално изживяване на изоставеност, самота, загуба, лишениост, смъртта, преходността на всичко земно... Възхвалата на загубеното и невъзвратимото, които се преживяват от лирически аз като идеални, спомня и връща



изгубеното в идеално извисените му очертания. Успокоителният жест се набавя от откриването на покой в размишлението или в моралните, метафизични или религиозни ценности. В тази точка ХХ в., който според един изследовател беше „един определено елегичен век“, прибавя и модерния скептицизъм към идеалното и постижимостта на утехата.

**Емблематика** - символично изображение, внушаващо идея или мисъл, наречено „метафора, която говори на очите“.

**Еналага** - преднамерена замяна на една граматична форма с друга (част на речта, род, число, лице, падеж) за по-силна изразителност.

**Епилог** - послеслов, завършек на лит.-худ. произведение, негова несъществена част, освен когато е обхваната от худ. замисъл и органично е свързана с него. Присъщ е повече на драматическите произведения, отколкото на епическите и лирическите, макар по изключение да се среща и при тях.

**Епифания** - от стгр. *epiphaneia* (явяване, проява, манифестация); от *epiphainein* - явявам се, появявам се. Явяване на божеството, внезапно явяване на същностното значение на нещо, озарение, прозрение, откровение.

**Епитет** - стилистическо средство, троп, създаващо образно качество на предмет или явление посредством допълнително определение.

**Епифора** - повторение на едни и същи звуци или думи в края на стиха или на фразата, за да бъде засилена емоционалната изразителност на словото.

**Епически герой** - литературен герой, движеща сила в епическо произведение съобразно с жанровото своеобразие. За разлика от лирическия герой, който се изявява предимно емоционално, и от драматическия герой, чиито прояви са ограничени във времево и пространствено отношение, Е.г. има значително по-големи възможности за проява не само поради сблъсъците с антагонистичните персонажи, но и поради възможността душевният живот да бъде изразен по-пълно. Е.г. може да се изяви по разнообразен начин, като се започне от широките планове на големите по обем произведения и се стигне до епизодичните прояви в разказа, фейлетона и анекдота и от трагичния до комичния образ.

**Епопея** - значително по обем и по съдържание епическо произведение, в което се прославят събития и герои, свързани със съдбините на някой народ. Обикновено Е. възниква от обединяването около един или няколко тематичния център на отделни сказания, създадени в народна среда. Епопеята разказва за събития, значими, съдбовни за цялата общност - такива, които подлагат на изпитание идентичността и интегритета на тая общност, които са се случили във „време оно“ (в Началото).

В епопеята времевите и ценностните значения съвпадат: всичко, което се е случило в „абсолютното минало“ („ценностната превъзходна степен за време“), притежава неоспорима, неподлежаща на преосмисляне ценност. И обратно - всичко, което представлява сакрална ценност за общността, има своя образцов precedent в „абсолютното минало“.

Епопеята не различава случайното от необходимото: всичко, случило се в нейния свят, не е могло да не стане. Освен това епическият свят е свят на смислов консенсус, твърди един от най-вещите му изследователи - М. Бахтин, защото за епическия човек не съществува друг език (други о-значения) за изговаряне на случките и делата на „първите и най-добрите“: думите и нещата (знакът и смисълът) са „слепнати“.

Деянията на епическите герои са общозначими - полезни за цялата общност, а не за самите тях: точно както е във Вазовата „Епопея“, индивидуалните жизнени редове (на Левски, Бенковски, Раковски...) изглеждат като барелефи върху равната повърхност на безликия колектив, на който открилите се единици дават своя лик. (вж. още Роман).

**Есе** - жанр на прозата, съчетание между критика, философия и публицистика в худ. форма, поставящ си за цел да изясни с помощта на въздействен език актуални култ.-общ. проблеми, по които още няма ясни становища или съществуват големи различия.

Освен с образност и афористичност есеистичният стил се отличава с творческа самобитност и новаторски дух.

Есето (от фр. *essai* - опит) представлява аргументативен тип текст. То преди всичко размишлява (не описва и не разказва) върху повдигнат проблем, питане. Една от характерните му особености е, че то изказва значими за пишещия мисли. Ето защо есето най-често спори с утвърдени авторитетни становища и/или с общоприети схващания по поставения проблем, стремежи се да огласи и защити оригиналната лична позиция на пишещия. Тази полемичност му придава диалогичен характер.

В есето пишещият би могъл да разговаря/спори и със себе си - със себе си като някой друг, като някой, който той би могъл/искал да бъде. Есеистичният текст би могъл да аргументира позиция по проблема, която пишещият не споделя безусловно, но която му изглежда споделима. Чрез свободната игра на въображението той поставя на изпитание границите на собствената си самоличност, очертава възможностите на жизнения си опит.

Понеже за есето е значима не някаква „обективна истина“, а субективната гледна точка на автора по проблема, водеща за есеистичния текст е не информативната, а въздействащата функция. Тъй като повдигнатият проблем не е от порядъка на научнообективните истини и факти и приоритет има (себе) разбирането, аргументът в есето не доказва, а убеждава. Допуска и противното твърдение, както и възможността някои от основанията и заключенията да бъдат не изречени, а направени очевидни или оставени да се подразбират. Това ангажира автора на есето с конструирането на най-добрия аргумент - този, който другият (читателят) е в състояние да разбере. Още френският мислител Монтен, който заради своите *Опити* е популярен като „баща на есето“, съветва читателите си да внимават не в нещата, за които говори, а в начина, по който говори. Това подсказва, че е важно стилът на есеистичния текст да бъде оригинален (не подражателен) и индивидуален (не безличен), за да може есето да изяви уникалността и неповторимостта на пишещия човек.

**Естетизация** - творчески възглед, според който в света на изкуството значение имат само произведения на високо худ. равнище при висок критерий за изящност.

**Естетика** - философска дисциплина, изучаваща творческите прояви, философията на изкуството като израз на естетическия идеал.

**Естетически вкус** - способност за различаване на пълноценно от непълноценно произведение в света на изкуството.

**Естетически категории** - основни начини за изява на естет. феномени при превъплъщаването им в произведения на изкуството и на худ.л-ра, за да бъдат изобразени посредством тях най-характерните страни на духовния живот. При обобщаването на Е. к. и при разграничаването им една от друга основно значение има емоционалната оценка. Е.к. са: безобразно(или грозно), възвишено, героично, комично, прекрасно, типично и трагично, като при безобразно, комично и трагично емоционалната оценка е отрицателна, а при възвишено, героично, прекрасно и типично-положителна.

**Жанр** - в широк смисъл-разновидност на произведение на материалното или духовното творчество; в областта на лит. творчество-разновидност на творчески постижения, отличаваща се освен с типологически родови черти и с индивидуално своеобразие. Жанр означава буквално род. Обикновено наричаме родове трите дяла на словесността - епос, лирика, драма, а с „вид“ или „жанр“ обозначаваме техни поддялове - роман, сонет, комедия и т.н. Най-грубо казано, понятието жанр означава обща категория, която свързва множество конкретни творби на основата на техни общи свойства. Жанрът е една от най-

проблематичните, но и една от най-устойчивите категории в литературознанието - от Аристотел насам мисленето за литературата е неделимо от жанровата теория. Едновременно възхвалявано заради способността си да въведе порядък в разнообразните литературни факти и заклеявяно като в последна сметка безполезно, понятието за жанр винаги се е влияло от по-общите теоретически гледища в съответния период или национален контекст. В мисленето за литературата жанровите понятия изпълняват различни функции: дескриптивна; оценяваща и прескриптивна; интерпретативна. До XVIII в. теоретиците се занимават с жанра предимно прескриптивно, а след това - преобладаващо дескриптивно. Прочутото триделение - епос, лирика, драма - е много далеч от това да е „естествено“ деление, открито от древните гърци, тъй като липсва както у Платон, така и у Аристотел. Теорията за трите рода е резултат от дълго класифициране и събиране на жанрове и изкрystalизира едва през късния XVI в. В Древна Гърция например независимо от огромното количество жанрове и жанрови названия, които днес бихме отнесли към лириката, липсва понятие за лириката като род. Ако Френският Класицизъм е христоматиен със своята загриженост за чистотата на жанровете и за жанровите йерархии, то през Романтизма се пропуква авторитетът на жанра, но атаката срещу жанровите класификации кулминира в писаното от Кроче през XX в., според когото творбата е продукт на уникална художествена интуиция, жанрът е чиста абстракция с известен принос в конструирането на класификации и подреждането на литературното поле, но напълно безполезен от естетическа гледна точка.

Серия противоречия пронизват жанровата теория. Основен тук е херменевтичният проблем, динамиката между част и цяло - как да подобрим творби, които са характерни за епоса например, ако не знаем предварително що е епос - знание, което може да се роди само на основата на изучаване на творби, предварително обявени за епос? И още - как да изолираме „чист жанр“, щом жанровете много често са „смесени“, но и по-важното - те са активни участници в литературното поле, гледят себе си в процес на активно оразличаване или приближаване до други жанрове. Историческият живот на жанровете, промените, настъпили у тях в историческото им развитие, дават основание на много автори да считат, че за жанр може да се говори само в историческа перспектива. За други автори съществуват някакви естествени антропологически черти - светоусещане, ментална нагласа, модел на въображението, естествена склонност на съзнанието да подрежда, именува и класифицира - които пораждаат жанровете и ги правят трансисторически и естествени, така например за Е. Щайгер трите рода, или по-скоро трите състояния на литературата (епическо, лирическо, драматическо) са обвързани с трите измерения на времето - минало (лирика), настояще (епос), бъдеще (драма). И още, мисленето на жанра минава и през съзнанието за социалната му активност, през схващането му като инструмент на властта в литературното поле и основен участник в градежа и охраняването на традиционни литературни канони.

Днес като че ли надделява гледището, че жанрът е необходим само дотолкова, доколкото може да се пригоди към една по-широка интерпретативна процедура или по-точно ако може да стане евристична призма, през която да се откриват нови смислови нива в текста. Така например, заглавието „Елегия“ на стихотворението на Ботев може да ни отпрати в различни посоки - да потърсим съвпадението и несъвпадението на това стихотворение с жанра на елегията, да осмислим хоризонта на очакване (вж. хоризонт на очакване в речника), който заглавието поражда в една аудитория, която има някакви жанрови интуиции и антиципации, да мислим името в термини като престиж на определени жанрови имена в дадени моменти от развитието на литературата и т.н. Все посоки, които биха обогатили прочита ни на текста.

**Женска рима** - съзвучие обикн. в края на стиха (по изключение в началото или в средата) в два или в повече стихотворни реда, подчертаващо ритъма с ударение върху предпоследната сричка.

**З** **Займстване** - начин на лит. общение и оползотворяване постиженията на предшествениците в лит. живот.

**Замисъл** - предварителен план на бъдещото лит.-худ. произведение, който в процеса на реализацията може да бъде допълнен и видоизменен. Не са малко случаите, когато авторът замисля творбата си като роман, а я осъществява като драма или обратно.

**Замълчаване** - стилистическа и реторическа фигура, при която под влияние на силни чувства или на прикрито двуличие действащото лице или ораторът не довършва израза и млъква, за да предизвика обрат в мислите на слушателя или на зрителя. Формула, по която се осъществява отказ от говорене: „Който може, нека пише. Аз не мога...” или недоизказване (апосиопеза), прекъсване на речта под влияние на силна емоция: „пък - каквото сабя покаже”

**Звукови повторения** - основни средства за изграждане на звукова организация на стиха, на т.нар. фоника. Едни от тях намират израз в повторението на една и съща дума било в началото (анафора), в средата (мезофора) или в края на стиха (епифора), други - в повторението в определен ред на гласни звуци, на съгласни, или в комбинация на гласни със съгласни. Сравнително най-голям интерес между З.п. представлява римата-съзвучие обикн. в края на стиха (по изключение в началото и в средата) не само понеже подобно на финален акорд отбелязва края на стиха, но и защото худ.-естет. преосмисля поетическото произведение. З.п. са могъщо средство за осъществяване на речевата експресия, освен когато се използват за постигане на формален ефект.

**Зооморфизъм** - разновидност на примитивното худ. мислене, намерила проникновен израз в народното творчество посредством вярата в т.нар. превръщания на хора в животни и на животни в хора.

**И** **Идентичност** - Думата идентичност идва от латинския език, от *identiquis*, което значи досуц еднакъв, тъждествен. В съвременния научен език с нея се означава и тъждество, но по-често водещото значение е определеност. Но сигурност за това какво представлява едно нещо можем да имаме само за вещите, направени от човека. При определянето на възникналото от природата (или сътвореното от Бог) и съществуващото във времето винаги се колебаем в познанието си около това в каква степен нашите сетива улавят неговата същност и никога не знаем какво е то само по себе си, извън нашите възприятия. Освен това не всяка определеност е еднаквост, неизменна във времето. Неслучайно древногръцкият философ Хераклит твърди, че никога не може да се влезе в една и съща река. Например ако прочетем една и съща книга в различни моменти от своя живот, много вероятно е да я разберам по различни начини, защото самите ние ще сме се променили междувремето, контекстите на възприемането ни ще бъдат различни. С други думи, книгата ще бъде едновременно същата и различна. По аналогия с несъвпадението между тъждество и определеност, по два различни начина се мисли идентичността на човека или на някаква човешка общност.

Според едната представа идентичността е като на дадена вещь, която не търпи никакви промени - тя може да бъде унищожена, но не и променена. Човек или общност, които схващат така идентичността си, се стремят да се запазват все едни и същи (сякаш са извън времето), не търпят различieto, което смятат за враждебно, не толерират новото, импровизацията, укрепват действителните си граници. Въобразяващата се като тъждествена общност допуска в себе си нови членове само, ако те бъдат уеднаквени с нея. Такава е например традиционната фолклорна общност.

Според другата представа човешката идентичност е динамично единство от себезапазване и промяна във времето. Тя не може да бъде смислово завършена като жизнен опит (понеже негова граница е смъртта, а когато тя е тук, нас вече ни няма, и



обратно). Затова е постижима чрез разказ на жизнената история. Неговите начало и край придават на героя на историята граници, които, понеже не са действителни, могат да бъдат преодолявани. Динамичната идентичност може да нараства неограничено - чрез всеки разказ, който е прочел, разбрал и обикнал, човекът, без да изгубва себе си (същото), прави свой смисъл на нечий друг жизнен опит - прави различието, промяната част от себе си. По този начин мисли за себе си съвременното демократично общество. То разбира различието и промяната не като заплаха за идентичността си, а като предизвикателство и многообразие, което осигурява динамиката, движението и следователно живота. Затова то не възпира, нито се стреми да унищожи културните сигнали, идващи „отвън”, опитва се не да уеднакви, а да интегрира в себе си различното, не разчита на преповтарянето на някакви неизменни модели и „вечни” ценности. Без да забравя основополагащите го във времето събития, благодарение на които може да се разпознае като „същото”, обществото от съвременен демократичен тип признава невъзможността да постигне абсолютно съвършенство, което стимулира усилието му към самоусъвършенстване.

**Идея** - основна мисъл в творческата проява (научна, философска, художествена), органически свързана и изразена чрез нея; в тесен см. в лит. творчество-худ.-естет. осмислен възглед относно типични явления и представители на действителността. И. добива худ. облик и наред със светогледа на автора изразява и естетическия му идеал. Худ. идея споява в органическо единство всички компоненти на лит. произведение, като ги преосмисля естетически, без да бъде изразена в него под форма на сентенция или на „поука”. И. може да бъде загатната в наслова на произведението или обобщена в образ или символ. При обемните произведения, наред с основната худ. И. могат да бъдат изразени и други, концептуално сродни с нея. Разкриването и изясняването на худ. И. се постига посредством литературнокритически анализ. Както творческият замисъл, така и темата са отражение на худ. И., но поначало те са различни от нея, понеже предхождат произведението, а худ. И е органически свързана и произтича от него.

**Идеологема** - Идеологемата представлява „свита” версия на дадена идеология, неин опростен вариант. „Свиването” свежда идеологията най-често до основни епизоди от учредяващото социалната група действие, които легитимират фундаменталните вярвания на групата и чиито наименования се превръщат в собствени имена (срвн. Френската революция, Октомврийската революция - изписвани с главни букви), и/или направо до имената на авторитетите, на предците основатели. Идеологемата „метонимично” замества цялостния идеологически сюжет. Идеологемата се отнася към идеологията така, както идеологията към реалността: опростяването, схематизирането и скриването на действителността в идеологията се удвоява в идеологемата, в абстракцията на собственото име, в което е „обобщен” идеологическият разказ. Двойното опростяване и потулване увеличава социалната ефективност на идеологията, тенденцията към вярване в „магичната” сила на името и прави критичното мислене да изглежда още по-непотребно и неуместно.

**Идеология, утопия, литература** - Идеологията е свързана с необходимостта дадена социална група да предложи един приемлив, „правоверен” образ на себе си, който да опосредява знанието ѝ за самата нея, да препотвърждава нейната идентичност и да доказва, че групата има право да бъде това, което е. Този образ е резултат от интерпретацията на учредяващия общността акт (Американската декларация за правата, Френската революция, Октомврийската революция...). Интерпретацията претендира, че представя основополагащото събитие, докато всъщност го моделира ретроактивно. „Оестествявайки” случилото се, налагайки образа на учредителния акт като „истинен”, „действителен” и „правоверен” (необходим и справедлив), идеологията прикрива историчността на събитието, другите възможности за неговото интерпретиране. Затова казваме, че идеологията е едновременно интерпретация на реалното и потулване на възможното.

Функцията на идеологията е не само да разпространи знанието/убеждението за началото отвъд кръга на предците основатели, за да го превърне в кредо на цялата група, но и да оправдае учредителния акт. (Това, което идеологията интерпретира и оправдава най-вече, е отношението към авторитетите.) В този смисъл идеологията е привидно незаинтересовано познание, служещо да прикрие някакъв интерес. Стремешът към оправдаване води до премълчаване на всяка нетолерантност, на всяко насилие, на всичко неблагонадеждно в основополагащото събитие. Ето защо всяка идеология е опростяваща и схематична. Оправдаването жертва точността на мисленето за сметка на нарастването на социалната му ефективност; знанието, идеите, които идеологията препренася - за сметка на превръщането им в мнение. Същността на идеологията се състои в това превръщане на една система на мислене в система на вярване. Ето защо идеологията с охота се изразява в максими, в лозунги, в стегнати формули и е вещица в изкуството да представя своята версия за реалността правдоподобно и убедително.

Докато идеологиите се изповядват по-скоро от управляващата класа, непривилегированите класи са тези, които ги разобличават. Издигащите се класи са по-скоро носители на утопиите. Утопията претендира да бъде нов възглед, способен да промени хода на историята. Но единствено по-сетнешната история решава дали една утопия е това, което тя държи да е. Идеологиите се приспособяват към реалността, която оправдават и прикриват; утопиите атакуват фронтално реалността и я разбиват. Идеологиите гледат назад, те са проекти за миналото. Утопиите гледат напред, те са проекти за бъдещето. Общото помежду им е несходството с реалността като налична (актуална) практика.

От така характеризираните идеология и утопия не е трудно да бъде различена литературата, ако я мислим по „класическия“ начин (така, както примерно я мислят Аристотел, Кант, Рикъор). Литературата, противоположно на идеологията, не прикрива и не потиска, а насърчава визиите за други възможности за мислене на света и на съществуването на човека в него. Защото „признава“, че „говори не за действително станалото, а за възможното“ (Аристотел). С други думи, тя не крие фикционалния си характер. Възможното, за което говори литературната творба, не е преди („зад“), а пред текста - един възможен проект за свят, предложение за нов начин на гледане към нещата. Откровено разчитайки на въображението, литературата не подправя, не изкривява, не схематизира и не опростява, а неутрализира реалността. Тя не казва какви са нещата, а какви сякаш са те. Така литературата не само стимулира съзнанието да надхвърля понятийното мислене, но и подкрепя истинското знание, което се различава от мнението по това, че съумява да мисли възможното именно като възможно (а не като единствено и „истинно“). Казаното от литературния текст не е нито истинно, нито неистинно в логико-позитивистичния смисъл на думата. Истината, за която той свидетелства, е от порядъка не на логиката, а на адекватността. Подобно на идеологията и утопията, литературата е проект за свят, но той нито претендира като идеологическия, че е самият (отминал) свят, нито като утопичния, че ще промени реалността. Литературният проект за свят не цели да замени наличните практики, а да предложи нова гледна точка, нов мисловен модел към тях. Отказът от буквален, непосредствен пренос на проекта върху действителността освобождава литературата и нейното възприятие от корист, от практическа „ползност“. В контекста на това „класическо“ мислене за литературата тогава, когато тя припознае като свои функциите на идеологията или утопията, настъпва нейният край. Такава - несъществуваща поради неавтономността си, поради самонавлечените ѝ „служински“ функции, вижда например българската литература до края на XIX век кръгът „Мисъл“, Далчев четее по подобен начин поезията на Смирненски, а идеологически догматичната литературна критика от 50-те години на миналия век зачерква първата редакция на романа „Тютюн“ именно поради „неправоверността“ на изградения в него образ на господстващата в същите тези години класа. Но пък според немалко съвременни

мислители (като Барт, Дерида, Кълър) литературата по принцип е идеологически феномен, „съвременен мит“, както я определя Барт („фикцията оневинява“, казва той), а различията и границите ѝ с не-литературата са, меко казано, проблематични. Но пък изобличителният патос, с който деконструктивизмът (чийто представител се смята Дерида) се отнася към литературата, към претенцията ѝ да фалшифицира безсмислието и несвързаността на съществуването, твърде отблизо напомня „другото“ на утопията - антиутопията...

Всяко говорене за каквото и да било никога не може да се освободи докрай от предразсъдъците - на своята среда, на своята исторически конкретна културна ситуация, на традицията, за които често пъти дори не подозира. С други думи, всяко говорене е идеологически или (анти)утопически мотивирано, и следователно - ограничено в някаква степен, а не „абсолютно истинно“. Ето защо единственото, с което в крайна сметка може би си струва да се съгласим, е не някоя от предложените по-горе гледни точки, а правото на всяка от тях да съществува и необходимостта от непрестанен дебат около тях. Защото залогът на тая дискусия е свободата ни от съляпо, наивно доверяване на някое господстващо или модно мнение за сметка на способността ни за критично мислене.

**Идилия** - (от гр. *eidyllion* - картинка, песничка) - Жанрът на идилията се формира в творчеството на древногръцкия поет Теокрит (края на IV-първата половина на III в. пр.Хр.), който е използвал фолклорните пастирски песни - буколиките. Не е известно как Теокрит нарича своите стихотворения. Терминът идилия е от I в. сл.Хр. и означава малка поема, песничка. Думата е умалително от старогръцкото *ейдос*, което значи и „образ“, „вид“, „скица“. В римско време подобни произведения се наричат еклоги или буколики, а през Средновековието - пасторали. Основните мотиви в идилията на Теокрит са любовното преживяване и животът в лоното на природата. Той идеализира пастирите като представители на безгрижния живот, в който на първо място са музиката и любовта.

Почти задължително изискване на жанра е мястото на действието - природата. Идилията на Теокрит се характеризират с пространни описания и с естетически самоцелно любуване на детайла, без внимание към трудовата и практическата страна на действителността.

По-късно, в европейската естетика класическите атрибути на идилията (възвишена любов, простота, естественост на чувствата, близост до природата, цялостност на човешката натура) биват преосмислени. Първоначалната широта на понятието идилия постепенно е сведено до хармонията между индивида и света чрез селския труд и простотата на живота. Идилията става жанр, който пресъздава един утопичен модел на сговор, труд и толерантност. Игнорирането на значителните обществени събития в идилията е причина за ироничното отношение на немския философ Хегел към нея („Естетика“). Макар и мислена като „израждане“ на епоса, идилията тук е разглеждана във връзката си с него. Тази връзка - вече с положителен знак - е налице в романтичeskата естетика. Идилията, както епоса, представя човека в неговото „естествено“, „наивно“ състояние. За разлика от епоса обаче общността, в която е включен героят, е камерна. Според романтичeskата естетика идилията трябва да бъде вярна не толкова на изискването за място, колкото на изискването за ограничен брой герои и независимост на съдбата им от обществените институции. Идилията представя индивида в неговата изолираност от формите на социална организация, представя една регулирана от етични закони общност, а не управлявано от социални закономерности общество. Във „върху наивната и сантиментална поезия“ на немския философ Шилер идилията, наред със сатирата и елегията, се мисли като нещо повече от жанр. Тя е светоусещане, особен род чувствителност, призвана да синтезира наивното (античното) и сантименталното (модерното). Идилията среща образците на миналото с опита на настоящето. За Шилер идилията е форма на модерното мислене, емблематичен жанр на модерната епоха.

**Идиом** - езиков израз, присъщ на някой говор и непреведим на друг език.

**Извънсюжетни компоненти** - съставни части на лит.-худ. произведение, несвързани пряко с него, макар да са в противоречие с неговия дух и стил. Тяхна задача е да създадат отдих и да забавят развитието. Към тях спадат: лирическо отстъпление, вставен разказ, описание.

**Изразни средства** - основно изразно средство в лит.-худ. творчество е текстът, допълнен със словесни и психофизиологични реакции, които вън от него нямат самостоятелно значение.

**Имитация** - *Imitatio* е латинският превод на старогръцкото понятие мимесис (*mimesis*), подражание. Мимесис е понятие, наложено в Античността от Платон и Аристотел. Според първия природата, материалният свят се явяват подражание на света на вечните идеи, ейдосите. Тези ейдоси са нещо, което е отвъд човешкия ум, отвъд човешките сетива, тоест, те структурират божественния свят и представляват първообраза на нещата. Поезията (в смисъла на днешното литература) - в модела, зададен от Платон, е подражание на подражанието, доколкото тя подражава на материалния свят, а той, от своя страна, на света на ейдосите.

За Аристотел подражанието е вродено на човека, то доставя удоволствие и е начин индивидът да се социализира. А поезията - убеден е той - е подражание по вероятност и по необходимост. По необходимост, защото в същността ѝ е да подражава, но и по вероятност, защото тя не е някакво буквално копие. Поезията, за разлика от историята, която описва само станалото, фактите, изразява и онова, което би могло да се случи. Тя, иначе казано, акцентира върху представимото.

В епохата на по-късната Античност (елинизма) не толкова се прави опит за дефиниране на понятието *imitatio*, а се говори за това на кои автори от миналото трябва да се подражава и как като се допуска, че подражанието не трябва да е просто допиране на средствата в подредбата и стила, а страстно съперничество с духа на предходните творци. Много популярна във връзка с подражанието става и идеята за образаца - осъзнаването, че всяка нова творба подражава на вече създадени творби. И през Ренесанса *imitatio* е термин, който сменя в себе си разбирането най-вече за стилистичното подражание. Ключовият въпрос през XV и XVI век отново е въпросът на кого трябва да се подражава. Приема се, че в областта на прозата най-добре е да се подражава на Цицерон, Сенека и Тацит, а в областта на поезията - на Вергилий. Нещо повече, през XVI век сър Филип Сидни твърди, че поезията е изкуство на подражанието (имитацията), говореща картина, която учи и доставя удоволствие. През XVII век френските класицисти абсолютизират идеята за подражанието, като изтъкват, че най-доброто, което човечеството е могло да създаде, е създадено. Това се е случило през Античността и на съвременните творци не им остава нищо друго, освен да се придържат колкото се може по-точно към тези образци.

Терминът *imitatio* е популярен някъде до края на XVII век, когато започва да се налага едно коренно различно виждане за литературата - тя започва да се мисли като израз на авторската личност, като базираща се на чувствата на твореца.

**Импликация** - текст, чиито см. не е изяснен пряко, а се подразбира от контекста. Стилистически способ за израз, възникващ по асоциативен път. Използва се предимно при лит.-худ. творби в иносказателен, алегоричен см.

**Импresiонизъм** - направление в изобразителното изкуство. Основава се върху непосредствените впечатления от живота, като пренебрегва социалните стимули и духовно-моралните изисквания. В худ.-л.-ра. II. проправя път на т.нар. модерни веения: декадентство, символизъм и новоромантизъм.

**Инвенция** - начален тласък в развитието на творческия процес, когато творческото въображение е обсебено от още смътни идеи и образи, представляващи жив интерес за автора поради новаторския си дух и облик.

**Инверсия** - стилистическа фигура, промяна на традиционно установения ред, при която се акцентува не върху обичайно утвърдени думи и изрази, а върху други.



*Инверсия* - преобразуване, разместване на обичайния ред на буквите в някоя дума, за да образува нова дума с друго значение, като например: риба вм. бира.

**Индивидуализация** - творчески метод, откриващ път за създаване на емоционално отношение към явленията и проявите, вълнуващи авторовото въображение при претворяването в художествени образи.

**Индивидуализъм** - Първата употреба на понятието е във френската му форма *individualisme*, а контекстът ѝ е свързан с контрареволуционната критика на Просвещението. Консервативното мислене на ранния деветнадесети век е било почти единодушно в осъждането на идеите за индивидуален разум, интереси и права, така споделяйки презрението на Едмънд Бърк („Размисли върху революцията във Франция”, 1790 г.) по отношение на „ частните запаси от разум” и страховете му, че общото благо би могло „ да се разтроши и разпилее в прахоляка на индивидуалността”. В противовес, поддръжниците на Сен-Симон, основател на школата на социалистите-утописти, гледат на философите от осемнадесети век като на защитници на индивидуализма, оживявайки егоизма на Епикур и стоиците и настоявайки на това, че неизбежният политически резултат от индивидуализма трябва да бъде противопоставяне на всеки опит да се създаде център, който да управлява морала на човечеството. Макар във времето значението на *individualisme* да има различни траектории, те не успяват да отслабят негативизма, характерен особено за деветнадесети век, и като цяло във френското мислене чрез *individualism* е се посочва към социалната, морална и политическа изолираност на хора, които са ориентирани главно към това да придобиват, да отстояват собствения си интерес, които не проявяват каквато и да е симпатия към обществени идеи и отказват опазването и спазването на каквито и да било общностни норми. Маркиз Алексис дьо Токвил говори през 1856 г. за това така: „ Нашите бащи са нямали думата *individualism* е, която ние създадохме за наша собствена употреба, защото в тяхното време на практика не съществуваше някой, който да не принадлежи на каквато и да е група и да бъде смятан за свършено сам.”

Съвсем различна от френската е немската употреба на понятието. То пък се появява в контекста на романтическата идея за индивидуалитета (*Individualität*) като реакция на абстрактните, неизменни образци на Просвещението. Чрез него се обозначава индивидуалната уникалност, оригиналността, възможността да се развиваш сам, встрани от общността. Самите немски романтици не използват понятието *Individualismus*, което добива популярност след 1840 г., когато немският либерален мислител Карл Брьогеман го използва, за да посочи към човек, който разполага с безкрайна увереност в пътя си към персонална свобода, отнасяща се до морала и истината. Влиятелния и в България немски философ и социолог Георг Зимел казва през 1917 г.: „ новият индивидуализъм може да бъде наречен качествен в противовес на количествения индивидуализъм на осемнадесети век. Или по-скоро може да бъде назован индивидуализъм на уникалността срещу този на единичността.”

Своеобразно свързване на френските и немските разбирания на понятието могат да се видят в трудовете на историка на културата Якоб Буркхард. За него индивидуализмът комбинира, вероятно поради повлияването на заниманията му с италианския Ренесанс, представата за агресивно себеутвърждаване на личността, освободена от външно налаганите рамки на авторитета и оттегляне от общностното живеене с представата за пълно и хармонично развитие на индивидуалната персона, разглеждана като представителна за човешкото. Подобно развитие има като цел единствено най-високите културни постижения. За Якоб Буркхард и за много други изследователи италианският ренесансов човек е първородният син на модерна Европа заради своя автономен морал, поощряването на самостоятелността и индивидуалността на характера. На практика, борбата на италианските художници срещу гилдиите е борба в няколко посоки: за обществено признание, за признаването на изкуството за интелектуално, а не занаятчийско занимание, за включването на

живописата, архитектурата и скулптурата сред образователните дисциплини и най-вече за правото свободния човек да разполага сам със себе си и да постъпва според собствените си критерии. Неслучайно Флоренция, най-развитият в икономическо отношение град по това време, се оказва място на срещата между творците и техните бъдещи патрони - новата класа на предприемчивите и свободни по дух търговци. Може би най-впечатляващ със своя индивидуализъм е Микеланджело Буонароти, който отвъд своите седемдесет години пише на свой приятел: „Ще кажеш, че съм стар и луд, но ще ти отговоря, че няма по-добър начин да се запазиш здрав и безгрижен от това да си луд”. Пословичната му ексцентричност се свързва и с думите на папа Юлий II, казани по време на аудиенция „Той е просто ужасен, както може да се види, и никой не е в състояние да се справи с него”.

В един сонет Микеланджело казва: „Меланхолията е моето веселие и тревогата е моята отмора”. По своята отстраненост от общата норма тези думи приличат много на думите изречени от безспорно ключовата фигура на европейския индивидуализъм на XIX в. Фридрих Ницше, който, в може би най-известната си книга, „Тъй рече Заратустра” пише „О, самота! О, моя родино самота!”. С немския философ се свързва огромното влияние на идеите, относно културата като проявление на аристократизма на живота, първенството на интуицията пред разсъдъка, невъзможността за общностна морална норма, критиката на християнските ценности, представата за „свръхчовека”, който ще се появи чрез появата на „народ от самотници”, гения, свободен от учене и т.н.

Влиянието на тези идеи е толкова силно, особено след средата на XIX в., че историите на изкуството са били равни на история на индивидуалните стилове - тенденция, която макар и рядко се поддържа и днес. От това време е и наложилата се дефиниция за естетическия индивидуализъм като отнасящ до творческата сила и изключителна оригиналност на необичайно надарени, изтъкнати личности. В български контекст естетическият индивидуализъм се свързва с културната и литературна идеология на авторите, свързани със сп. „Мисъл” (най-вече „четворката” д-р Кръстев, Пенчо Славейков, Пейо Яворов, Петко Тодоров) от края на XIX и началото на XX в. Идеите им за литературното занимание като еманципирана, професионална дейност, за гордата самотност и отстраненост на твореца, за ниската цена на популярността, за отвъдността като център на истинското изкуство, за изкуството като „отбрана, празнична храна”, за преводимостта на българската култура чрез делото на колективния народен гений, разпознато във фолклора, за ценностното определяне на жанровете като свързани именно с възможността да представят индивидуалността и „постигат отвъдност”, повлияват творческата практика на поколения български творци и имат като следствие съществена част от текстовете на българския литературен канон.

**Инициация** - От лат. *initio* - започвам, посвеждам, въвеждам в култови тайнства; *initiation* - извършване на тайнства. Инициацията е преходът на индивида от един статус в друг, в частност неговото включване в ограничен кръг от лица (в това число на пълноправните членове на племето, общността на зрелите индивиди, кръга на шаманите или жреците, в езотеричен култ и т.н.). Ритуалите, които оформят и „случват” инициацията, наричаме ритуали на прехода или посветителски ритуали. Терминът „ритуали на прехода” е въведен от френския антрополог А. Ван Гене, и назовава практики, които са свързани най-често с жизнени фази и прагове като раждане, полово съзряване, сватба и смърт, но и с посвеждаване в тайни знания. Инициацията се осмисля като смърт и ново раждане, като връщане към мрака, преди възраждане на светлината, като трансформация и прераждане - „Да посвеждаваш, означава в известен смисъл да убиваш, да предизвикваш смъртта. Но смъртта се приема за изход, за прекрачване на един праг, който дава достъп другаде. След изхода следва вход. Да посвеждаваш, значи да въвеждаш.” (А. Шевалие, А. Геербрант „Речник на символите”, ИК „Петриков”, С, 1995) Тази амбивалентност на смъртта и

рождеството прозира и в структурата на инициационните обреди. Те са триделни и се състоят от:

1) изключване на индивида от социума и от границите на познатия „свой“ свят, което символично се приравнява със смъртта;

2) граничен период, продължаващ от няколко дни до години и

3) завръщане, реинкорпорация в новата група или в новия статус.

Героичните митове и вълшебните приказки много често възпроизвеждат ритуалната схема на инициацията, като поставят особен акцент на изпитанието на героя в царството на мъртвите или на небето. Мирча Елиаде твърди, че инициацията възпроизвежда космогоничните митове - възникването на хаоса и сътворяването на нов космос. По принцип инициацията включва в себе си мита като съставна част: по време на ритуала на новопосветения се съобщава митът, който знаят само възрастните или вече посветените. От друга страна, множество митове са в явно сходство с инициационните обреди по своята структура и символика. Да споменем някои от най-честите инициационни символи и мотиви - пребиваване сред горските демони, пребиваване в хтонични пространства, поглъщане и спасение от чудовище, инициационна болест, сънища, повишен еротизъм на героя, победа над бащина фигура, прекрочване на граници, подвизи...

**Интернализация** - инкорпориране „поглъщане“, трансформиране във вътрешни на инак външни ценности, нагласи, образи.

**Интерпретация** - тълкуване на текст, за да бъде разкрит вложеният в него интимен смисъл.

**Интерпретативни теории** - Във въведението на своята най-известна книга, „Огледалото и лампата“, големият теоретик на литературата М. Х. Ейбрамс посочва „четирите елемента от цялостната ситуация на творбата на изкуството“, представите за отношенията между които управляват интерпретациите и на литературните текстове.

„Първо, това е творбата, самият продукт на изкуството. Тъй като тя е човешко творение, артефакт, следващият елемент е занаятчията, художникът. Трето, творбата е посветена на някаква тема, която пряко или по обиколен път произтича от съществуващите неща - тя е за нещо или обозначава или отразява нещо, което или е, или има някаква връзка с някакво обективно положение на нещата. Този трети елемент, дали се отнася до хора и действия, идеи и чувства, материални неща и събития, или свръхестествени същности, често е бил наричан изобищо „природа“; но нека ни е позволено вместо това да употребим по-неутралното и разбираемо понятие свят. Като последен елемент имаме аудиторията: слушателите, зрителите, или читателите, до които е отправена творбата, или, при всички случаи, за чието внимание тя става достъпна.“ Променливите отношения между тези четири елемента и доминацията на всеки от тях през различно време, според Ейбрамс, са формирали следните четири вида интерпретативни теории:

1. Миметически, или имитативни теории, които се съсредоточават върху връзката между текста и света, който текстът представя;

2. Прагматически теории, които разглеждат текста като инструментален, като нещо, чрез което трябва да се постигнат определени ефекти спрямо читателя;

3. Експресивни теории, теории на изразяването. При тях поетът е поставен в центъра на вниманието като създател на темата, характеристиките и ценностите в един текст. Иначе казано, ако се занимаваме с текстове, то е защото те изразяват неща, зад които в крайна сметка, стои творецът.

4. Обективни теории, чийто фокус попада върху текста „сам по себе си“ и изключва заниманията със света, читателската аудитория и художника, като ги представя за заблуди.

**Интертекстуалност (Междутекстовост)** - Терминът интертекстуалност идва да назове теоретическите интуиции, че „всеки текст е конструиран като мозайка от

цитати, всеки текст е абсорбация и трансформация на друг” (Ю. Кръстева), че „стилът е процес на цитиране, тяло от формули, памет, културно наследство (Р. Барт). „Интертекстуалност” може да се схваща като синоним на текст, на текстуалност изобщо. Корените на тази концепция можем да намерим в идеята, че няма оригинал, а само копия и в интуицията за липса на произход, чието наличие би гарантирало смисъла, центъра. Концепцията за интертекстуалността не трябва да се смесва със старата идея за заемките и влиянията (от един автор, творба, национална литература към други), според която един текст може да почива на предходен и тази връзка подлежи на изследване през прецизното възстановяване на алюзиите, цитатите, реминисценциите и т.н. Всъщност тезата за заемките и влиянията е присъща и съзвучна с основните допускания на едно литературознание, което бихме могли да наречем традиционно. Ето кои са тези предварителни допускания:

- 1) вярва, че езикът е способен да произведе единен и непротиворечив смисъл;
- 2) че творецът контролира производството на този смисъл в литературната творба;
- 3) че творбата е завършено цяло - нейните напрежения, противоречия и иронии намират разрешение, завършек и омиротворяване;
- 4) че критиката, анализът и интерпретацията на текстове е допълнителна, непълноценна дейност, „прикачена” към литературата. Тези предпоставки са задължени на идеята за тоталност, автономия и постижимост на смисъл на литературното произведение и се основават на предразсъдъка за твореца - гарант на смисъла. Очевидна е връзката на подобни теории с хуманистичната интелектуална традиция, която подчертава и утвърждава концепциите за единство и свръхзначимост на човешката воля и на човешкия „аз”. През 50-те и 60-те години на миналия век обаче тази интелектуална нагласа радикално се сменя. И концепцията за влияние се заменя от тази за текста като интертекст.

Основните допускания сега са следните:

- 1) езикът не е прозрачно средство за комуникация, той е произволен и „плътен”, способен да предизвика безкрайно множество от интерпретации;
- 2) текстовете не са самодостатъчни и завършени, а безкрайно отворени към също така безкрайното множество на текстовете в света;
- 3) авторът не контролира смисъла на текста. Идеята за интертекстуалността отменя автора в традиционния му смисъл като авторитет, собственик, „баща” на текста, както и престижа на „авторовото намерение”. Тази теза за авторство е заменена с „авторова функция” или „субект”;
- 4) Без произход, който да гарантира присъствието, смисъла, гласа и без краен референт текстовете посочват единствено един към друг, превеждат се един друг - безкрайно и недетерминирано. Така човешките същества са не толкова творци на смисъла, колкото творения, ефекти от езика;
- 5) Литературната критика не е допълнителна дейност, а част от творбата, създателка на смисъла ѝ. Йерархията между текст и метатекст (текст, коментирая друг текст), между първичен и вторичен текст е снета и е отворена възможността за безгранични диалози между текстовете;
- 6) Разумът и идентичността са обявени за фиктивни концепции и са заменени с идеята за противоречието.

Интертекстуалността като концепция обявява загубата на произхода. Традиционните схващания за литературата я считат за привилегирована форма на комуникация, изразяваща човешката „природа”. Гледището, според което текстът е интертекст открива на мястото на привилегирования произход следи от нещо предходно - писането, езика. В този смисъл текстуалност е синоним на интертекстуалност, текст - на интертекст. Така се сигнализира невъзможността да се поставят граници, които биха ограничили творбата и нейния смисъл. Идеята за интертекстуалността изостря въпросите ни за границите - на текста, на



произведението, на книгата... Това е отчетливо проявено в изследванията на паратекстуалността.

Паратекстуалност е термин на френския теоретик Ж. Женет, който се отнася до граничните, съпътстващи основния текст текстове - заглавие, мото, предговор, епilog, бележки под линия - все явления, които остро проблематизират представите ни за начало, край, граници, цялост на текста. Съществува и питане и дали редакциите, различните версии и поправки на една творба не са също „ част” от тази творба. Тези схващания са променили радикално и идеята ни за книга - докато все още книгата ни изглежда затворена между кориците, цялостна и завършена, все повече се пишат книги, в които бележките се превръщат в паралелен текст, връзките между частите са хлабави, паратекстовете и препратките към други текстове нарастват. И такава е всъщност всяка книга - електронната книга като че ли по-точно онагледява днешната идея за текста като безкрайна множественост, поел безбройни вписвания от други текстове - отколкото томовете в нашите библиотеки. (вж. още цитат и реминисценция)

**Интонация** - качество на поетическата експресия, присъща както на мерената, така и на немерената реч.

**Ирония** - Думата ирония идва от гръцки език, където означава притворство. Като литературен термин тя назовава фигура на езика, троп (вж. ” тропи и фигури” ), който чрез мнимо съгласие, одобрение, похвала изказва действително несъгласие, неодобрение, порицание. Нарича се още антифраза. Ироничното говорене приписва на своя предмет не просто липсващи му, но противоположни на липсващите му качества, свойства, характеристики. Например, ако за някое особено глупаво изказване кажем: „ О, каква ослепително остроумна мисъл!” , ние му приписваме не липсващото му (ума), а противоположното на онова, което му липсва - блясъка на остроумието. Иронията изисква пълна противоположност между мнимото и действителното.

Примерът сочи към още един съществен признак на иронията - изразеното в нея съзнание за превъзходство на иронизиращия над иронизираното. Разцветът на иронията се свързва с такива моменти от историческия живот, когато личността осъзнава своето интелектуално превъзходство над дадено общество. В основата на иронията, както и на смешното въобще, стои конфликтът между явната, обичайно „ висока” претенция и обичайно недостойната, несъответстваща на тази претенция „ ниска” същност на иронизирания/осмивания обект. За разлика от хумора, който реагира на комичното несъответствие между претенция и реалност с открит смях, иронията е скрита насмешка, чиято сила е наложила маската на сериозността. За разлика от лицемерието или лъжата, иронията не крие своето „ притворство” . Иронията получава възплъщение в широк спектър на изобразителни похвати и стилистически средства, между които особено силно изпъкват: гротеска, карикатура, хипербола, парадокс, пародия, травестиция и шарж.

**Катарзис** - (от гр. - очистване) е рязък емоционален преход, представляващ завладяващо чувство на състрадание, мъка, смях или друга крайна промяна в настроението, която довежда до обновление и възстановяване на желанието за живот. В древногръцката естетика - понятие характеризиращо естетическото въздействие на изкуството върху човека. За първи път този термин, употребяван още и в религиозен, етически, физиологически и медицински смисъл, получава естетическо съдържание у Аристотел (384-322 г. пр.Хр.). Понятието е включено в определението му за трагедията, която е подражание на действие, а не разказ, при което чрез състрадание и страх се извършва очистване от представените в трагедията страсти.

**Катахреза** - неправилна употреба на думи не в прякото им значение, а извън него, като по този начин се създава мнима метафора, понеже използваната в преносен см. дума се чувства в прякото ѝ значение.

**Класицизъм** - направление в западноевропейската л-ра през XVII и XVIII в., чието влияние се чувства в лит. живот дори през първите десетилетия на XIXв. Изхожда от рационализма на Р.Декарт и се основава на естетиката на Аристотел в духа на нормативизма, обоснован от Н. Боало в неговия трактат „Поетическо изкуство” и на настроенията на аристокрацията през епохата на абсолютизма, чийто идеал са високите морални и естетически изисквания, утвърдени през класическата епоха.

**Колизия** - противоречие между действащи лица в сюжетни лит.-худ. произведения на епоса и драмата като изразители на противоп. идеи, чувства и интереси или като представители на две поколения или на два идейни свята, важен компонент на сюжетното развитие, предпоставка за разразяване на конфликта, разрешаващ К. в един или друг см.

**Комично** - естетическа категория, отразяваща несъответствието между несвършеното, причудливото и отживялото и естетическия идеал. Дълбокото несъответствие между естетическия идеал и отрицателните прояви, чийто израз е К., поражда разнообразни отрицателни реакции между смях и негодуване, между ирония и сарказъм, получаващи израз в двете основни форми на К.-в хумора и сатирата.

**Композиция, сюжет, фабула** - Обичайното ползване на термина сюжет е модификация на Аристотелевия *mythos* от „За поетическото изкуство”. Думата има множество значения в старогръцката култура - басня, приказка, слово, разказ, повествование, измислен разказ. Тя не трябва да се обърква със съвременната дума „мит” и нейните значения. *Mythos*-ът според Аристотел е подражание на действия. Основната му черта е неговият характер на ред, организация. Той предполага систематизация на елементи според жанровите особености на творбата, той е филтърът на достъпните за автора варианти. Този характер наред от своя страна се пречупва във всички други фактори в произведението: съгласуваността на характера, свързаността на мислите, изказа. Още първата част на трактата на Аристотел се занимава с „начините да се съставят *mythos*-и”. В понятието е заложено разбирането, че пред автора съществуват постоянни възможности за непрекъснат избор, че сюжетът се ражда в резултат на избирателната логика в процеса на писане. По-късното оразличаване между фабула (*fibula* - лат. повествование, история) и сюжет (*siujet* - фр. тема, предмет) при руския формализъм е резултат от противопоставянето на материал и похват. Похватът преобразува битовия материал в произведение на изкуството, като му придава форма. В разбирането на един от основните представители на формализма - Виктор Шкловски - разликата между художественото повествование и събитията, за които то разказва, се равнява на разликата между похват и материал. В поезията подложен на преоформяне е самият език като ежедневна практика. В прозата обаче подложен на деформация е не езикът, а събитията, случките в процеса на тяхното словесно представяне. Прозаическата творба е интенционална конструкция (сюжет), т. е. композирана (*compositio* - лат. съполагане, съставяне, съчиняване) е според определен замисъл и намерение, докато представените в нея събития (фабула) са материал за тази конструкция. Под фабула се разбира серията от събития, подредени според времевата им последователност (според „естествения” им ред, както биха се случили в действителността) и според причинно-следствените връзки между тях. Това е простата повествователна нишка, която може да бъде възстановена от читателя. Сюжетът, от друга страна, е освобождаването на събитията от хронологичната им последователност и от каузалната им зависимост и тяхното преразпределяне с оглед замисъла в литературния текст. Приравнена с материала, фабулата служи на твореца само като претекст за композиране на сюжета. Сюжетът е композиционна форма на фабулата. Нормалният, хронологически ред на събитията може да бъде спазен, може да бъде повторен в разказа за тези

събития - реални или измислени - и тогава казваме, че фабулата (времевият, причинно-следствен ред на събитията) и сюжестът (редът им в разказа) съвпадат. Възможен е и сюжет, който се е получил чрез преподреждане, композиране на събитията от фабулата (фабулите). Обичайни средства за такова преподреждане дава ретроспективното (в разказа се включват събития от хронологически предходен спрямо момента на разказването ред) и проспективното (включват се събития от бъдещ спрямо момента на разказването ред) предаване на събитията, сценичното или резюмираното им представяне, промяната на гледната точка спрямо събитията.

**Консонанс** - съзвучие на една или няколко думи, противоп. на дисонанс; в лириката: непълна рима, частично благозвучие при различни ударения на гласните, като например добър-бодър.

**Контекст** - завършена смислово част от писмен израз, обуславяща точното значение на включените в нея думи. Задълбоченото вникване в К. е необходима предпоставка за разкриване интимната мисъл на автора и за правилното тълкуване на текста както от гледище на езикознанието, така и на лит. критика, понеже човек мисли не с отделни думи, а с идейно обусловени съчетания от думи, наречени изрази.

**Концепция** - основна мисъл, изходно положение при обосновка на литературно-критическа позиция или при защита на литературно-критическа, лит.-теоретична и лит.-истор. теза.

**Косвена характеристика** - творчески метод за охарактеризиране на лит.герои не посредством прякото им изобразяване или посредством собствените им слова, а чрез реакцията, породена от постъпките им или у читателя, или у лица, участващи в сюжетното развитие.

**Крайна рима** - рима в края на стиха, най-често употребимата от всички видове рими.

**Кръстосана рима** - римуването в краесловие при К.р. се извършва през един стих (схема абаб), първи с трети, втори с четвърти и т.н.

**Кулминация** - връхна точка на напрежение в сюжетно лит.-худ. произведение-поема, разказ, новела, роман, драма, комедия, при което явно или скрито антагонистичните персонажи стигат до колизия, влизат в решителна схватка, довеждаща до развързка.

**Къс разказ** - основава се на случки от всекидневието, чиято същина е предадена с пестеливи изразни средства.

**Л** **Лайтмотив** - основните мотиви, съчетаващи текст и мелодия, изпълняват важни асоциативни и конструктивни функции, композиционно средство.

**Лирика** - заедно с епоса и драмата основен раздел на поезията като една от двете форми наред с прозата, в които получават израз човешките вълнения и мисли.

**Лирическа миниатюра** - Лирическата миниатюра е кратка лирическа творба, която представя епизод на естетическо съзерцание, изразява душевно изживяване, често изказано като успореденост на човешкото светоусещане - „пейзажите на душата“, вътрешния свят, с природните пейзажи, или „обектния“ свят, чрез който лирическият „субект“ се слива.

**Лирически герой** - превъплъщение посредством лириката на худ. образ, действителен или въображаем, дълбоко развълнувал поета и породил у него съответстващи на природата му чувства: възхита, преклонение, порив към подвиг, дълг или мъст. Невинаги Л.г. се слива с образа на поета. В повечето случаи той е израз на чувствата на поколенията или на социалната среда чрез словото на поета към необикновените му прояви, за да бъде худ. убедителен, трябва да има истор.съдържание, да отразява революционната или гражданската идейност на

епохата, с която поетът го свързва. Л.г. е могъщо средство за творческо превъплъщение преди всичко поради вложения дълбоко в него емоционален заряд.

**Лирически аз** - Характерно за лириката като род е, че в сравнение с епоса творецът стои по-близо до образа на човека в произведенията си. Това обстоятелство не трябва да води към опростителски заключения за „самия поет“. Т.е. наред с понятия като „искреност“, „непринуденост“, традиционно отнасяни към лириката, трябва да се има предвид и т.нар. „лирическа поза“. Може да ни помогне терминът „персона“, първоначално обозначаващ актьорските маски в старогръцкия театър. Актьорът маска показва пред публиката едно съществуване извън и далеч над своите човешки възможности. Идеята за маска произтича от магическия ритуал - там маските са самостоятелни същества, обладаващи човека, който ги надява. Така „персона“ очертава разликата между човека, който сяда да пише, и „автора“, така както го възприемаме в и чрез думите върху страницата. Персоната, „авторът“, различен от реалната биографична личност, представлява сбор от всички съзнателно избрани решения на осъществения като творец „аз“. В различни епохи от развитието на литературата преобладават различни типове творчество, в които степените на функционалност са различни (при фикционалния тип творбата сама сигнализира, че не е достоверно съобщение за реално станали неща, лица, състояния). В литературата на XIX век съществува нагласа към нефикционалност. В този тип творби лирическият субект, епическият повествовател се представят като реални личности, описващи реални преживявания и събития. През 90-те години на XIX и началото на XX век, благодарение на локализирането на „поетическото“ във „вътрешния живот“, от биографичната фигура на автора бива отделен лирическият субект, който става относително независим от реалната личност и нейния социален статут, т.е. субектът на изказа заема условна лирическа поза. Нещо повече, у Пенчо Славейков и Яворов лирическата „изповедност“ ще бъде заменена с „игра с маски“. Връзката между автора и образа на човека в неговите произведения става особено проблематична в така наречения аз-изказ. Тук опасността да се постави знак за равенство между субекта на изказа и биографичната фигура на автора е по-голяма. В теорията на епоса този, който води той-повествованието, се нарича „повествовател“. Повествователят изгражда художествения свят и себе си чрез него. В лириката този, който води той-изказа и е формално твърдествен на повествователя в епоса, се нарича, по предложения от Никола Георгиев термин, „лирически говорител“. Лирическият говорител представя лирическите герои и индиректно е представен от творбата като цяло. В първоличните повествования повествователят разказва как аз-героят вижда/разказва събитията. Когато имаме аз-изказ в лириката („лирически аз“), е налице раздвоение, при което говорителят представя действията и свойствата си наблюдавани от страни и същевременно като част от една твърдествена на себе си цялост. Това е собственото лице, погледнато отвън. Именно в самоотчуждаването „аз“ възниква като „персона“ (т.е. маска). Разликата между обект и субект, налична в аз-изказа, е по-ясно разпознаваема в първо лице множествено число. Израз като „пием, пеем буйни песни“ („В механата“) е раздвоен между говорителя и някакво множество, към което той принадлежи и което представя, без да е необходимо да се идентифицира с него.

**Литературен герой** - художествен образ с въплътени в него характерни черти. Л.г. е движеща сила в сюжетното развитие, изразител на сблъсъка между представителите на различни тенденции в общ.-полит. живот. Той може да бъде осъществен в две основни направления: положителен герой, като изразител на утвърждаващите тенденции в развитието, и отрицателен герой, като противодействаща сила на положителния герой с всички възможни градации между тези два полюса. Наред с индивидуални черти Л.г. притежава и типологическо своеобразие с използваните от автора средства при осъществяването му. Л.г. може да бъде разграничен в лирически, епически и драматически. Л.г., които добиват непреходно значение в света на изкуството, стават нарицателни и се превръщат във вечни образи. Съобразно със



значението, което има за сюжетното развитие, Л.г. може да бъде главен или второстепенен.

**Литературен процес, литературно направление** - До неотдавна в литературните речници и енциклопедии можеше да се прочете, че литературният процес представлява историческото съществуване и функциониране на литературата както в определена епоха, така и по продължение на „цялата“ история на нацията, страната, света. Литературният процес обхваща не само самите произведения, но и социалното им съществуване - издания, критика, профилите на читателските аудитории, литературни салони, литературен вкус, отношенията с други изкуства, с науката и философията, формите на литературно самопознание като манифестите, програмни произведения и т.н. Литературният процес се мисли също така в термините на смяна на направления, със съответната им визия за свят - Ренесанс, Барок, Класицизъм, Просвещение, Романтизъм, Реализъм... Френският учен от български произход Цветан Тодоров очертава няколко модела за мислене на вътрешните трансформации в литературния процес. Тодоров обобщава тези трансформации през следните метафори: моделът на растението - раждане, зряне, старост и смърт на определени литературни явления. Подобна насока на мисълта виждаме и при руските формалисти - първоначално някой похват е оригинален, после той се автоматизира и излиза от употреба. Втория модел Тодоров определя като модел на калейдоскопа. Елементите, които съставляват литературните текстове, са дадени веднъж завинаги, това, което води до промяна, е само тяхната прекомбинация, прекомпозицията на вече наличното. Третият модел е моделът ден и нощ - противопоставяне на старата и новата литература, борба между млади и стари... Днес идеите за литературния процес, за неговия континуитет и постъпателност са сериозно проблематизирани. Достоевни фигури на литературноисторическия разказ като Ренесанс, Барок, Класицизъм и т. н. се мислят като приложими и смислени само, ако ги отнесем към малко на брой европейски литератури. Счита се, че налагането на тази схема от направления към различни национални литератури, както и опитите да се универсализира моделът, е типична проява на европоцентрично мислене. Глобализацията и новите информационни технологии правят невъзможна идеята за единичен и непротиворечив литературен процес. Регионални, локални истории на литературата, литератури на малцинствени езици, или обратното - транснационални и трансисторически канони заменят съществуващи с векове конвенции на литературната история, вкопани в голяма степен в националистическия наратив. (вж. и литературна история)

**Литературен образ** - основен способ за худ.-естет. превъплъщаване на действителността. Л.о. е разновидност на художествения образ за емоционално пресътворяване на действителността във всички нейни измерения и аспекти и чрез други изобразителни средства (багри, мелодии, фигури, движения и живо слово). Л.о. притежава освен предметен и идейно-смыслов компонент. Поради това въздейства едновременно както на сетивата, така и на съзнанието на читателя. Л.о. се отличава с необикновено голямо разнообразие, с възможност да бъде изразяван посредством многобройни езикови и стилистически средства, да бъде осъществен в една проекция или многопланово, да бъде съчетан с други Л.о., да въплъщава характерни черти, освен на живи, одухотворени същества, но и на неодухотворени явления и прояви. Л.о. изразява характерни представители на конкретна епоха и определена социална среда, когато въплъщава литературните герои, съчетаващи наред с индивидуално своеобразие и типологически особености на някоя епоха. По този начин Л.о. добива значение на сложна худ.-естет. категория и прераства от прототип в художествен характер и от литературен тип в портрет.

**Литературен стил, индивидуален стил** - Думата стил произхожда от лат. *stilus*, инструмент за писане върху восъчни плочки и оттук по метонимия: начин на писане, „почерк“. Използваме това понятие като отнасящо се към 1) „употребата“ на езика в литературното произведение или 2) наборът от формални характеристики, типични за

един период, направление или жанр. Обаче в Античността са се използвали по-често други думи, като *oratio, elocutio*. Съвсем естествено повечето от проблемите, които свързваме със стила, са били поставени още от Античността и чак до XVIII в. мисленето за стила е в плен на идеите на древните. Платон във „Федър“ като че ли предсказва бъдещото „стилът - това е човекът“ и представя една едва ли не романтическа теория за стила - орнаментите, украсата, реторическите похвати са подчинени на истината, характера и психологическите проникновения. Аристотел на свой ред по-скоро е близък до идеята за стила като орнамент. Следователно още от самото начало на интелектуалното питане за стила се очертават двете основни посоки, в които по-късното мислене за стила ще се развива - стилът като неотделим от съдържанието и стилът като техника, която се учи. Друга важна идея, за която сме задължени на древните, е тази за качествата на добрия стил и за нивата. Според Квинтилиан добрият стил (*oratio*) има три достоинства - точност, яснота и украсеност, като добавя и адекватност - необходимостта стилът да е подходящ за определен контекст. А трите нива на стила традиционно са - с малки вариации - висок, среден и нисък. Древна е опозицията между „простия“ и „украсения“ стил... Един от най-прочутите приноси в областта на изследването на стила е този на Бюфон *Discours sur le style* (1753). В този труд намираме характерния за епохата рационализъм, но известното му изказване „стилът - това е човекът“ в голяма степен предчувства романтическите теории за стила. В известен смисъл Романтизмът е време на спад на интереса към стила. Това се дължи, от една страна, на подозрението срещу реториката на Класицизма, а от друга - на развитието на историческата лингвистика, която скъсва със статичния и синхронен подход към езика. Но основният фактор сега е биографичният подход, който се фокусира върху авторската личност, а не върху текста. Но Романтизмът е и първата революция в мисленето за стила, доколкото мисли, че съдържание и форма са неделими, езикът не е „дреха“ на мисълта, а нейна инкарнация, че стилът е преди всичко себеизраз... Върху съвременното схващане за стил оказват влияние множество фактори - на първо място отказът от биографизма и фактът, че литературознанието се фокусира върху текста като основен свой обект; разграничението, което Сюсюр направи между език и реч в лингвистиката; не на последно място възможностите, които новите технологии дават за анализ и статистика на стилистичните характеристики на текст, автор, епоха или жанр. Днес стилът се схваща като индивидуална система, като избор в рамките на един общ код, езика. (вж. реторика)

**Литературен тип** - категория литературен герой, превърнат посредством задълбочена типизация в съвършен изразител на характерни за определена епоха или среда добродетели, слабости и пороци, поради което името му отлично се превръща в нарицателно. Всяка епоха и всяка национална л-ра прибавя или отнема по нещо от нея, като осигурява безсмъртието.

**Литературна история** - За да се ориентираме в смисловия обем на понятието литературна история, първо трябва да уточним водещото в значението на термина история - съдържащата се в него идея за свързаност, за ансамбъл, която противостои на чистата хронология, на прекъснатостта на серията. Второ, трябва да си припомним, че историята - и тая, която се опира на фактите, и тая, която разчита на измислицата, се конструира с помощта на въображението. Тя не се „съдържа“ във фактите, не „възкресява“ миналото, каквото „наистина е било“, а го конструира в езика. Начинът, по който се мисли историята, обуславя съществуването на различни проекти за нея. Освен този, други необходими параметри на изясняването на проблема представляват отношенията между концепцията за литература и литературната история; между литературната история и другите дялове на занимаващата се с литературата наука - теорията и критиката; между литературната история и общата история.

Един от обичайните начини да се описва литературата в нейните времеви значения подрежда в хронологичен ред живота и творчеството на писателите, като следва безкритично вече утвърден литературен канон, считайки го за „естествена даденост“, а не за обществено-политически конструкт. Получената в резултат серия от монографии не отговаря на изискването за свързаност и следователно не е история. Освен това този начин споделя предразсъдъка за възможността напълно обективно да се представи една завършена картина на миналото - благодарение на отдалечеността, независимостта на историка както от миналия обект, така и от контекста на своята съвременност. От тази по същество не историческа, а „епическа“ гледна точка - поместена „навсякъде и никъде“, политическата история кулминира в осъществения мит за национално обединение, а литературната - в апогея на националната класика. Този подход е повече митологизиращ, отколкото научен, той мистифицира, вместо да изследва литературата, отнема ѝ, вместо да отчита, нейните времеви значения.

Като реакция срещу него може да се разбира алтернативният подход - на прилагане на чисто причинното обяснение, заимствано като метод от точните науки за природата, към историята. В резултат литературната история изглежда детерминирана само от външни фактори. На този подход пък се противопоставя търсенето на свързаността на литературата във връщането на „вечните“ идеи и мотиви. Оponирайки на горните два подхода, марксистката школа твърди, че литературните произведения са отражение на действителността, на идеологията на дадена епоха. Ето защо според нея литературната история е само част от всеобщия исторически процес на преодоляване на „естественото“ състояние на човека чрез труда.

Ако дотук скицираните проекти за литературна история, мислейки за литературата, мислят преди всичко за отношенията ѝ с жизнения (предезиковия) опит и за „майсторството“, с което авторът „представя“ този опит в „гениални“ произведения, то следващият модел е повече съсредоточен върху текста, който, веднъж написан, като устойчива безлична форма или структура е независим както от автора, така и от читателя. Най-представителен в това отношение е проектът на руските формалисти, според който литературната история представлява процес на смяна на литературните жанрове и форми, „литературна еволюция“. Динамичният принцип на тая еволюция противостои на класическото понятие за традиция, за праволинеен и непрекъснат процес. От тая концепция тръгва схващането за литературната история като наука за трансформациите, като предметът ѝ отговаря на двойното изискване за трайност и променливост. Очертаните дотук схващания за литературна история недооценяват читателя като активен фактор в литературния процес и оставят открит проблема как историческата последователност на литературните произведения да бъде разглеждана като свързаност на литературната история. Рецептивната естетика претендира да го разрешава чрез проекта си за литературна история, според който разбирането на един текст от неговите първи читатели може да се продължава и обогатява от поколение на поколение като верига от възприятия - така то става решаващо по отношение на историческото значение на произведението. Литературната история е процес на активна рецепция на читателите и нова продукция на автора. Тя взаимоотнося завършените литературни редове (като творчеството на даден автор например) и така преодолява разрыва между функциите и формите на литературата във времето. Освен това съчетава описанието на промените в литературата във времето (диахронния подход) с описание на взаимодействието между различни литературни системи в един и същи времеви момент (синхронния подход).

Налагащото се от тая схематично и непълно изложена „история“ на понятието литературна история впечатление за незакрит дебат по проблема подсказва, че който и от проектите за литературна история да бъде припознат като „свой“, добре е да се държи сметка за това, че изборът му е на един измежду много, чийто списък не е изчерпателен, защото процесът на изковаване на понятието не е завършен.

**Литературна критика** - Литературната критика е изучаване, изследване, развитие и тълкуване на методите и целите на литературната комуникация, или различните употреби на езика, които литературата осъществява. Литературната критика е свързана с използваните методи на литературната история и литературната теория. Според някои критици литературната критика е практическо приложение на литературната теория, тъй като анализира литературния текст от теоретична гледна точка. В зависимост от философските концепции, които се защитават за употребите на езика в литературата и подходите към текстовете, които биват упражнявани, литературната критика се „разпада“ на различни направления: те са херменевтика, неокритицизъм, формализъм, структурализъм, пост-структурализъм, марксизъм, феминизъм, деконструктивизъм, психо-анализъм, семиотика, рецептивна критика.

Деконструктивизмът разкрива процеса, чрез който текстовете и езиците изместват и усложняват значението, чрез откриване на липсващото в тях самите като изказаност, с други думи разчита на подхода какво не е изразено, изговорено, а не на тълкуването на изказаното. Деконструктивизмът включва разкриване, разпознаване и разбиране на неизказаното, имплицитното - предположения и допускания, идеи, основите, които формират мислите и вярванията, например усложняване на обичайните отношения и разделяния между природата и културата. Херменевтика - литературна критика, която тълкува текстовете с оглед на тяхната съотнесеност към библейски образи и мотиви. Марксистката критика оценява политическата тенденция в литературния текст, като определя до каква степен социалното съдържание и литературната форма са „прогресивни“, като съотнася сферата на естетическото към сферата на политическото.

Феминистична критика - осъществява нов прочит на текстовете, предимно с автори жени, или с акценти теми за женското присъствие в света, като изследва отношенията на сила, поставеността на жената в социалния и политическия свят. Целите на феминистичната критика може да се обобщят като: разкриване на традицията на женското писане, тълкуване на символиката при женското писане, така че да не бъде игнорирана от мъжка гледна точка, да се преоткрият по нов начин съществуващите текстове, да се анализират текстовете с автори-жени от женска гледна точка, да се осъзнае политиката по отношение на половете, изразена чрез езика и стила.

Психоаналитична критика може да има за своя обект както литературния текст, така и неговия автор, като прилага психоаналитични подходи, следвайки плътно аналитичния и интерпретативен процес, дискутиран от Зигмунд Фройд в „Тълкуване на сънищата“. Психоаналитичната концепция може да се разгърне само към наративната или поетична структура, без да интерпретира авторовата психика, тъй като подсъзнателното е структурирано като език. Самите психоаналитични текстове биха могли да бъдат тълкувани като литературни текстове и препрочитани от гледна точка на теоретичното им съдържание, тъй като често като примери за илюстриране на една или друга концепция, се представят литературни текстове, сюжети, персонажи.

Семиотичната литературна критика се основава на теорията за знака. Семиотиката е тясно свързана със структурализма, формализма (по-конкретно руския формализъм) и пост-структурализма. Тълкува означенията в света, взаимоотношенията на елементите и начините, по които езикът сменя в себе си и изразява множествените вазимовръзки между знак - означено.

**Литературна фикция** - творчески способ, при който поради липса на други възможности се допуска присъщият на реалистичното мислене худ. средства да бъдат използвани за създаването на въображаем свят, за да може да бъде разбран от читателя въз основа на възприетите от него реалистични худ. произведения, понеже



извън акумулацията в неговото въображение опит той трудно би могъл да си представи действителността, която основно да се различава от усвоената вече от него.

**Литературни жанрове** - Литературният жанр е худ.-естет. категоризация на образи и идеи посредством традиционно усвоени форми и модели на органично свързаните с него литературни родове и литературни видове. Спецификата на Л.ж. се обуславя не само от изискванията на социалната среда, с която авторът е свързан, но преди всичко от жизнеността на неговия творчески метод и от актуалността на неговия стил. Литературният жанр е култ.-истор. обусловено явление, но в конкретните си прояви въплъщава творческата личност на автора. Жанровото своеобразие върху основите на родовете и видовете специфика в съвр. епоха се обуславя от следните основни предпоставки:

- а) благоприятния социално-икономически климат;
- б) ясният поглед за посоката на националното лит. развитие;
- в) съвр. равнище на худ.-естет. култура.

**Литота** - стилистически обрат, троп, с въздействие, противоположно на хиперболата, намаляващ или обезличаващ значението на предмета на изображение посредством отрицание, за да бъде подчертано противоположното по смисъл.

**М**

**Междутекстовост** - вж. Интертекстуалност

**Мемоар** - Литературната теория като цяло не е склонна да говори за мемоара като жанр така, както би говорила, да кажем, за одата или за романа. Причината е, че паметта не може да бъде въведена в някаква споделена форма, не може да бъде подреждана така, че писането за нея, или по-скоро писането чрез нея, да се подчини на някакво правило. Ето защо като най-ясен пример за „писане чрез паметта“ обикновено се посочват автобиографията и личните дневници - за да се подчертае като че ли неповторимия, индивидуален характер на припомнянето. От това каква представа имаме за отношението между паметта и миналото, зависи и как четем мемоарни текстове. Можем да смятаме, че това е отношение на пълно съвпадане, че мемоарът е пълно копие на онова, което някога се е случило. Тогава идват настояванията за достоверност, за автентичност на разказите на подобни книги. В друг случай можем да настояваме, че мемоарите са припомняне на едно за сметка на друго, че те не са просто „запис“ на станалото, а подбор, съставен преднамерено разказ, който не е управляван от случайностите на формулата „и после, и после“, а от приписаните на миналите събития причини и следствия. Понякога идеята за автентичност е предварително изключена, както става с парадоксалния жанр на автобиографията. Парадоксален, защото желанието да пишем за себе си ни разделя на „аз“ на писането и „аз“ на миналото, за когото разказвам. Тогава не можем да отговорим на въпроса „къде съм, кой съм „аз“, когато аз разказвам за себе си“. Много често при мемоарите дори когато са автобиографии, персоналната памет се сплита с общностна или колективна памет. Това означава, че се свързват и два разказа - личният би могъл да държи на достоверността си, но само докато се докосне до другия. След такава съприкосновение автентичността е невъзможна, тъй като колективният разказ е по много очевиден начин направен, конструиран, измислен, подреден. Сплитането, за което става дума, е обикновено от желанието личната история да се види като причинена, като управлявана от институцията на общностната История. Версиите на представените отношения са безкрайни, но управлявани все пак от избора на нагласа спрямо тях - избор между миналото като непроменливо възвръщано от различните форми на памет за него или миналото като измислица на паметта, която непрестанно го пренаписва, прави го зависимо от времето и забравянето.

**Метафора** - стилистическа и реторическа фигура, предаваща ново качество на отвлечено понятие, за да го одухотвори, или обратно, за да го конкретизира. М. се основава на неизречено, скрито сравнение, при което обичайното значение се заменя с

друго. Като прехвърля черти и качества от неодушевени предмети върху одухотворени същества, М. създава особена изразителност на речта, понеже ѝ предава по-голяма образност. Освен сравнения М. често използва и епитети. М. е обикновена или проста, когато предава ново качество на изобразявания предмет посредством скрито сравнение и разгъната или развита, когато съпоставката не се извършва пряко, а косвено чрез няколко подчинени една на друга М. Наред с изразителността важно качество на М. е поетичността, способността ѝ едновременно да въздейства както на въображението, така и на худ.-естет. вкус. Тясно свързани с М. са редица стилистически и реторически средства, като метонимия, катахреза, антитеза, паралелизъм, олицетворения, които могат да бъдат разглеждани като нейни разновидности и допълнения.

**Метонимия** - (от гр. *methonimia* - преименуване) и синекдохата подобно на метафората се реализират чрез заместване на една дума с друга, но за разлика от метафората, пренасянето не се осъществява по подобие, а по прилика, устойчива връзка. Например при метонимията заместването се осъществява по съседство, причинност, асоциация („Дробовете съхнеха. Устата горяха за вода.”), а при синекдохата заместването е върху основата на включеност, парциалност, или заместване на множествеността с единичност: „турчин бесней” в.м. турци; „България, Сърбия, Бавария и Саксония си подадоха ръце...” („До Чикаго и назад”) и др.

**Мистификация** - най-далечната етимология насочва към лат. *mysticus*, от гр. *mystikos*, от *mystes* - онзи, който е бил посветен + лат. *facio* - правя. Литературни текстове, чието авторство нарочно е приписано на друго (реално или фиктивно) лице или му е изобретен фолклорен произход. Така, Дж. Макферсон издава през 1760-1763 г. романтически произведения, приписани от него на шотландския бард Осиян, живял според преданието през III век, П. Мериме през 1825 г. издава драма от името на измислена от него испанска актриса; в нашата литература мистификации правят Иван Вазов и Пенчо Славейков.

**Мит** - фантастичен разказ или легенда за свръхестествени същества или за хора с необикновени качества, свързани с религиозни вярвания и с предания от старо време, прехвърлени от поколение на поколение и намерили отражение в народното творчество и в истор. сказания.

**Модернизъм** - В полето на културата модернизмът е понятие с много употреби, които правят и трудно свързването му с единствено определение. Смята се, че става дума за културно движение или тенденция като се приема, че влиянието му е осезаемо от последното десетилетие на XIX век и продължава през голяма част от XX век. Понятието се свързва с поезията, прозата, драматическите произведения, живописата, музиката и архитектурата. За апогей на модернизма се смятат годините около 1920, макар че в различен контекст това наблюдение има различна валидност. Така например във Франция модернистките формации са активни между 1890 и 1940, в Русия движението е най-плодотворно в годините преди революцията от 1917 до средата на 20-те години, в Германия то влияе на културния климат между 1890 и 1920 и т.н. Въпреки различните манифести и несходните творчески практики (сюрреализъм, футуризм, експресионизъм, имажизъм, импресионизъм, кубизъм и т.н.) налице са нагласи към света, които дават основание за разбирането на модернизма като консолидирано в предпоставките си движение. Сред основните теми, на които отговаря литературата на късния XIX и XX век, по начини, известни като Модернизъм, са:

✓ усет за загуба на „ онтологическото основание” - т.е. загуба на увереността, че има надеждна, познаваема основа за човешките ценности и човешката идентичност. В това отношение централно е усъмняването в Бог като възможен център на човешкото живеене;

✓ предизвикателство към позитивизма на науката на XIX век с нейната вяра в собствената ѝ способност да обясни Вселената. Преход от затворената, крайна, подлежаща на измерване, построена на принципа причина - следствие

*Вселена на XIX век към отворена, релативистична, променяща се, нелинейна Вселена;*

✓ *умножаване на гледните точки към света, признаване равностойността на различните разкази за него - икономически, военни, социални и т.н.;*

✓ *критическо историческо изследване на Библията, разбирането ѝ като мит;*

✓ *изкуството е социален жест, то не само не е откъснато от „реалността“, но активно участва в моделиране на представите за нея;*

✓ *обезценяване на „образеца“ и „оригинала“ чрез масовото възпроизводство, и масовия достъп до изкуството. С модерните методи на възпроизводство изкуството на всички епохи, на всички цивилизации става достъпно за всеки;*

✓ *признаване на многообразието от култури, които имат различни, но равностойно състоятелни визии за света;*

✓ *допускането, че „реалност“ е вътрешно, а не външно валидизирано понятие, и че това, което се счита за „реално“, се основава на желанието за власт, а не на някакво обективно оправдание;*

✓ *усет, че културата няма център, който да гарантира производството на общностно разпознаваеми и приемани ценности и норми;*

✓ *предимство на интуицията пред разсъдъка в конкуренцията за добиване на знание за света;*

✓ *критика на представите за „автентичност“ и „истина“;*

✓ *преход от еволюционен модел на развитието към структурен, основан на опозицията повърхност/дълбочина*

✓ *признаване стойността на индивидуалния опит за сметка на общностния, консенсусен опит;*

✓ *откритието, че силите, управляващи човешкото поведение, и особено най-силните и формиращи сили, са неяви. Това води до търсенето в сферите на психологията, икономиката, политиката на подлежащи, несъзнавани, скрити структури, които мотивират и моделират поведението;*

✓ *тяга към мистичното и символичното като начини за възстановяване на чувството за священо в опита и за повторно създаване на онтологично основание.*

*Централни фигури, свързани с основанията на модернизма са философите Фридрих Ницше и Анри Бергсон, психолозите Зигмунд Фройд и Карл Густав Юнг, антропологът Джеймз Фрейзър. В излязлата през 1945 г. книга „Пространствената форма в модерното изкуство“ теоретикът на литературния модернизъм Джоузеф Франк обсъжда отпадането на хронологичните разказни структури в модерната литература и отместването им от онова, което той нарича „пространствена форма“. За него това е представянето на единството на творбата чрез „цялостен модел от вътрешни референции“ или чрез „принцип на рефлексивната референция“. За читателят е важно да различи определен модел, а не да следва някаква история. Франк отбелязва неизбежната трудност при този вид литературно правене, идващо от напрежението между времената логика на езика и пространствената логика имплицитна в моделната концепция за природата на поезията.*

*Други признати черти на литературния модернизъм са:*

✓ *Ползването на митовете като начин да се даде свързаност на творбата*

✓ *Склонността към експерименти с езика и възприятието му*

✓ *Внимание към технологичното, към машините като алтернатива на природното*

✓ *Всевъзможни игри и престъпления на жанровите норми*

✓ *Разглеждане и на литературните творби като машини, произвеждащи не смисъл, а ефекти, като устройства, открити за употреба*

- ✓ Писане или цитиране на няколко езика
  - ✓ Внимание към града като място и фигура на човешкото отчуждение, но и като арена на социални сблъсъци
  - ✓ Употреба на цитати, преднамереното позоваване на авторитети
  - ✓ Представяне на природното като неавтентично, като винаги вече заразено с култура, оттам ироническите дистанции към природното
  - ✓ Ползването на архетипи, прастари ритуали, сънища, представи за цикличност на времето като начин да се артикулират алтернативните и по-големи сили на несъзнаваното, управляващи човешкото поведение
- Представителни за модернизма са имената на: Марсел Пруст, Джоузеф Конрад, Оскар Уайлд, Джеймс Джойс, Франц Кафка, Робърт Музил, Томас Ман, Луиджи Пирандело, Гийом Аполинер, Владимир Маяковски, Райнер Мария Рилке, У. Б. Йейтс, Езра Паунд, Т. С. Елиът.

**Монолог** - в тесен см. лично изказване с трагична или комична насоченост, изчерпващо неговото съдържание; в широк см. като компонент в белетристично или в драматично произведение с важно композиционно предназначение, изразяващо вълненията, намеренията или отношението на героя към отсъстващ съперник или опонент.

**Мъжка рима** - съзвучие обикн. в края на стиха(по изключение в началото или в средата) в два или в повече стихотворни реда, подчертаващо ритъма, с ударение върху последната сричка.

**Нация (Национализъм)** - Традиционно нацията се осмисля като общност, основана на колективна идентичност, общ език, религия, история, територия... Но едва ли е случайно, че две от много важните за съвременното осмисляне на нацията и национализма книга са извели в заглавията си думи, които бихме отнесли към литературното поле и които лишават нацията от каквато и да е „естественост“ - „Въобразените общности“ от Б. Андерсън и „Нация и нарация“ (ред. Хоми Баба). Тези заглавия могат да изострят сетивата ни за заблудите на националистическия дискурс, който се стреми да представи нацията през разкази за прогреса ѝ, за нейната древност и вечност, за самопораждането ѝ, за изначалното присъствие на „народа“. С пределна яснота Бенедикт Андерсън заявява: „Аз предлагам следното определение на нация в антропологически дух: нацията е въобразена политическа общност - въобразена и като наследствено ограничена, и като суверенна.“ И продължава: въобразена е нацията, защото този тип общност не почива върху познанството и личния опит на отделните членове, макар всеки един от тях да има представа за тази общност; ограничена е, защото дори и най-голямата нация има, макар и гъвкави, граници, отвъд които са другите нации, няма нация, която да се въобразява като съвпадаща с човечеството; нацията се въобразява като общност, защото тя винаги се схваща като силно, хоризонтално „братство“. И накрая: нацията се въобразява като суверенна, „защото понятието се ражда в епоха, в която Просвещението и Революцията разрушават легитимността на свещения йерархичен династически ред (...) нациите мечтаят да са свободни и дори да са под Божията власт - пряко под негова“. За Андерсън национализмът не трябва да се разглежда през призмите на политически идеологии, а във връзката си с широки културни системи, които го предхождат и от които - и въпреки които - той се поражда. Така, „Векът на Просвещението, на рационалистичния секуларизъм, води със себе си свой модерен мрак. Когато религиозната вяра отмира, страданието, която тя отчасти успокоява, не изчезва. (...) Това, което се изисква, е светска трансформация на предопределеността в последователност, на случайността - в значение. Както ще видим, малко неща са били (са) по-подходящи за тази цел от идеята за нацията. Ако националните държави се приемат за „нови“ и „исторически възникнали“, то нациите, чийто политически израз



са те, винаги се възправят от едно незапомнено минало - и което е още по-важно - неусетно преминават в безкрайно бъдеще. Магическата способност на национализма е да превръща случайността в съдба." Разпадът на древни културни концепции - като тази за наличието на светец писмен език, който гарантира достъпа до истината, рухването на убеждението, че обществото е организирано около център - монарха, оспорването на концепцията, според която космологията и историята са неразделими - прави възможно да се задвижи въображение, което по нов начин смислово свързва „човешка заедност, власт и време”, националното въображение.

Хоми Баба изследва национализма като вид наратив. Такъв подход оспорва традиционни достолепни фигури като Традиция, Народ, Висока култура, Държава. Изследването на нацията през нейния наратив води и до промяна и в концепцирания обект. Вместо предварително зададената хомогенна нация, която е външна спрямо другите нации, нацията вече вътре в себе си е „културно лиминална” (двойствена, нехомогенна, хибридна, отворена, неопределена). Това на свой ред прави невъзможен един линеарен наратив за нацията, с неговите претенции за цялостност на културата и общността. Трябва да се отървем от бинарността - смята Хоми Баба - от мисленето в опозиции между нашите и другите, черния и белия, жената и мъжа, колонизатора и колонизирания и да се насочим към „линиите на приплъзване, върху граничните случаи и праговете, където идентичностите се разиграват и оспорват”. Идеята за национална идентичност също е станала дълбоко проблематична.

Националистическият наратив се опитва да твърди, че нациите съумяват да усвоят в последна сметка и Другия и така установяват тотална културна хегемония. Но това е също фикция. Културните различия са незаличими, наследените версии на националната идентичност, насаждани от националистическия дискурс, се разграждат и разпадат на съставляващите ги части от алтернативни наративи - на емигранта, чужденеца, външния, аутсайдера. Всяка колективна културна идентичност е множествена и вътрешно противоречива.

**Начална рима** - рима в началото на два или повече стиха независимо от римата в техния край. Н.р. засилва евфонията и ритъма на стиха.

**Непряка реч** - основно средство на изображение и на творческа изява в лит.-худ. произведение. За разлика от пряката реч се отличава със своеобразие при всеки автор съобразно с неговото светоотношение, вкусове и предпочитания и същевременно отразява духа на епохата. От това следва, че Н.р., наричана и авторова, се подчинява на принципа на антиномността. От една страна, притежава качество на обективност, от друга на субективност, на индивидуално творческо отношение, без което не би могло да се види действителността през погледа на писателя, надарен с таланта да вижда освен нейните ”обективни” страни и други, на които читателят не би обърнал достатъчно внимание, не би могъл да ги изобрази по неповторим начин.

**Непълна рима** - рима, при която съвпадението между съгласните звуци в римуваните думи не е пълно, а приблизително.

**Неточна рима** - съзнателно допуцано несъвпадение в римуваните думи както на гласни, така и на съгласни, за да бъде получен дисонанс и да бъдат избягнати фонетични еднообразиия и ритмични повторения.

**Новела** - жанр на повествователната л-ра, на белетристиката, сроден с разказ.

**Образен паралелизъм** - стилистически и композиционен способ, основан върху дълбоката връзка между природните явления и душевния живот на човека. Преди да бъде внедрено в личното творчество, е широко използвано в свещените книги и в народното творчество. Употребява се като композиционно средство, когато душевното състояние на лит.герои се разразява на фона на хармонизиращи му природни картини.

**Обхватна рима** - римуването в краесловието в О.р. се извършва по начин, по който първият и четвъртият стих да включват втория и третия, поради което се нарича и включена рима.

**Ода** - Одата (от гръцки „песен“) е лирически вид, който представя възторжени лирически стихове, занимаващи се с една тема; има за цел възвеличаването на своя „предмет“ и е с неопределена дължина. Понятието се свързва с определени черти както на стила, така и на формата. Одата има церемониален, приповдигнат тон, изпълнена е с фигури на езика, в нея се изразява почитание към разказваното и неговите герои, а голяма роля в представянето им играе не толкова логиката, колкото въображението. Въображението обаче е „стегнато“ в добре развита, с ясни очертания строфична структура.

Във формата си одата е по-сложна, отколкото останалите лирически видове. В Стара Гърция, когато е била използвана в драматическата поезия, одата се изпълнявала от хор. В това изпълнение са взимали участие гласовете и съпровождащата ги музика, но и телата на певците от хора. Чрез движения, които са изразявали „възвемане“ по време на строфата, и такива, които са подсказвали „снишаване“ по време на антистрофата, се е показвал своеобразният емоционален ритъм на представяното действие. Синхронизираното пеене и движения на „общото тяло“ на певците и танцуващи изпълнители има връзка с възвишения характер на темата. Всеки, благодарение на тази синхроничност, може да обитава по време на колективното изпълнение едно по-голямо, въобразено, символическо тяло, чиято отвъдна сила съответства на силата на преживяваното преклонение пред героите.

Може да се каже, че двете характерни черти на този вид „песен“ са свързани така, че първата, строгостта на формата, е необходима да даде посока на втората, на пълната свобода на въображението и на езика, за да може да се мине отвъд обичайното - в преклонението и възхитата. Историята на жанра е засвидетелствала два основни вида - „публична“ и „частна“ ода. От първите „дълги стихотворения“, които можем да отнесем към „частните оди“, е „Ода за Афродита“ на поетесата Сафо. Век след нея е Пиндар - най-известният от авторите на оди за широка публика. Неговите творби са били посвещавани на победителите в олимпийските състезания.

**Оксиморон** - стилистически и реторически обрат, троп, основан на контраст и антитеза, съчетание на противоречиви по смисъл понятия и думи - обикн. на съществително с прилагателно или с глагол, за да бъде засилена речевата експресия или създадена нова словесна отсенка. Използва се понякога и да бъде постигнат комичен ефект.

**Олицетворение** - стилистическа и реторическа фигура, при която човешки черти се приписват на природни явления, на животни или на предмети. Посредством О. вещественният свят се приобщава към света на човека, за да вземе по-дейно участие в неговия живот.

**Ономастика** - поставянето на изразителни имена в лит.-худ. творби е важно средство за характеризиране на лит. герои.

**Описание** - характеристика на основни качества и свойства на предмети и явления, предизвикващи особен интерес поради изключителните си особености. В худ. творчество, предимно в белетристиката-компонент на композицията, създаващ възможност вниманието на читателя да бъде задържано върху важни моменти и страни на повествованието: природни картини, истор. местности, сгради и герои, а също така посредством него да бъде очертана перспективата на развитието.

**Отзив** - Отзивът е емоционално-оценъчен текст, представящ собствената преценка за прочетена книга, гледан филм или театрална постановка, телевизионно предаване и др. Акцент в отзива е личната позиция, индивидуалното мнение, което трябва да бъде аргументирано в логически стройна композиция, събираща в себе си факта и оценката за него. По своята оценъчна природа се доближава до рецензията и може да се развие в рецензия, ако включи в себе си повече обем, възможен при по-обстойно изследване на

описването. Отзивът може да бъде разглеждан като кратка рецензия, по-скоро с осведомителен, отколкото с изчерпващ проблематиката характер.

**Отрицателно сравнение** - стилистическа фигура, при която близостта на два образа се изтъква посредством отрицание. Произхода си дължи на обратен паралелизъм, широко практикуван стилистически обрат в народното песенно творчество.

**Памфлет** - Обикновено кратко публицистично съчинение с ярка полемическа и изобличителна насоченост и ясно изразен адресат. Характеризира се с единство на фактологичното и фикционалното, на логико-фактологично и емоционално-експресивно. Цели да въздейства на общественото мнение, поради което не просто информира, но и посвещава в определени ценности, оборва словесно-идейния хоризонт на противника и поставя своя възприемател пред категоричен морален избор. Авторовият глас в памфлета е активен и е носител на ораторски интонации. Оскърбително несправедливият и карикатурно изкривяващ памфлет се нарича пасквил..

**Паралелизъм** - стилистически и композиционен способ, при който се съпоставят два образа, два израза или две ситуации, за да бъдат изтъкнати сходствата или различията по между им. Основава се върху сравнение, контраст и антитеза. Между разновидностите на П. най-широко приложение както в народното, така и в личното творчество има образният паралелизъм.

**Пародия** - Думата пародия идва от гръцки език и буквално означава покрай (para) песен (ode). В терминологичната ѝ употреба с нея се назовава един от видовете на комичното изкуство - иронично или сатирично подражание на художествено произведение или стил. Пародията издирва и имитира някаква слабост, претенция или липса на самосъзнание в онова, което пародира. Въпреки че по този начин тя най-често го принизява, унищожението му не е същинската ѝ цел. Пародията е средство за изследване и изпробване на съществуващи техники, върху чиито неоползотворени възможности се съсредоточава пародирацията. Тя „цитира”, позовава се на пародираното произведение или стил, като съкращава и преобръща характерните му похвати.

Пародиращото игрово претендира да изглежда като пародираното. При това пародията се преструва, че крие онова, което самата тя прави очевидно - различието между себе си и пародирания обект. Различието изтъква отчетливо тъкмо в престорения опит да се представи като сходство или тъждество. Пародията поражда смях, защото въвежда в съпоставка несъвместимости - възвишено и низко, величествено и нищожно. В нея едната противоположност се представя като другата: възвишеното като низко или обратно. Пародията прилича на карикатурата по деформирания образ, който създава. Но ако карикатурата е насочена пряко към живота, пародията е насочена към произведение или стил, т. е. към изкуството.

**Патос** - повишено настроение, съпровождащо творческия процес, тясно свързано с характера на идейно-образната реализация.

**Пейзаж** - важен компонент на описанието, на обстановката, в която се извършва действието на лит.-худ. произведение, наред с това и порив към вдъхновение от неизчерпаемите богатства на природата.

**Перифраза** - стилистическо средство, троп, посредством който с помощта на друг израз или по описателен път се изразява онова, което вече е казано или известно.

**Перформация (Перформатив)** - За да се разбере значението на този термин, необходим е контекстът на теорията на речевите актове, чиито основни положения излага Джон Остин (1911-1960) - най-видният представител на британската философска школа на „обикновения език” - в цикъл лекции, изнесени през 1955 г. в Харвардския университет. По-късно те са публикувани под заглавието How To Do Things

*With Words (1962): „Как с думи се вършат неща” (1996). Както личи от цитирания наслов, тази теория разглежда езика като действие, като правене. Остин различава три вида речеви актове. Първият се свежда до казването само по себе си (до правенето на изказване): казвам (артикулирам, учленявам): „Навън вали.”; Казвам: „Колко е часът?” ; казвам: „Затвори вратата!” . Остин назовава тези актове локутивни (от лат. *locutio* - израз, начин на изразяване). Вторият вид обхваща речеви актове, които се състоят в правенето при (в) казването: казвайки „Навън вали.” , аз твърдя , че навън вали; казвайки „Колко е часът?” , аз питам колко е часът; казвайки „Затвори вратата!” , аз заповядвам (или моля, или настоявам...) да затвориш вратата. Този вид актове Остин нарича илокутивни .*

*Чрез речевите актове от третия вид се извършва някакво действие чрез (посредством) казването. Представете си майка, която в два часа след полунощ посреща петнайсетгодишната си дъщеря на вратата на дома с думите: „Колко е часът!?” Тя едва ли наистина пита колко е часът. Чрез интонацията, мимиката, позата си и в контекста на конкретната ситуация майката по-скоро мъмри (или заплашва) закъснялото момиче. Тези речеви актове се наричат перлокутивни. Към тях спадат действия като съблазняване, сплашване, склоняване и под.: те не правят това, което изреченото казва. Перлокутивните актове са насочени повече към поведението, емоциите, психиката на адресата, отколкото към разума му - искат да въздействат, а не да бъдат разбрани. Затова в тях невербалните средства на изразяване (интонация, изражение и т.н.) преобладават над езиковите.*

*Всъщност лекциите на Остин тръгват от разграничаването между констативи и перформативи (от англ. *perform* - изпълнявам, извършвам), за да уточнят в хода си, че концепцията за това разграничение е част от теорията за речевите актове. За разлика от констатива, перформативът е изказване, което, направено при определени обстоятелства, не описва извършването на назованото в изказването действие, нито е твърдение, че се извършва въпросното действие, а е самото извършване на действието. Когато пред олтара в черквата и в отговор на въпроса на свещеника младоженецът заяви, че приема стоящата до него жена за своя съпруга, той не съобщава за брака си; неговото „Да” не описва, а осъществява (извършва, „случва”) „наистина” действието „приемане на съпруга”.*

*При констативите (твърденията) вниманието е съсредоточено върху локутивния акт - върху това, което се казва. При перформативите вниманието се фокусира върху илокутивния акт - върху това, какво се прави при (в) казването. Констативите могат да бъдат истинни и неистинни, а перформативите - сполучливи и несполучливи. „Приемам тази жена за своя съпруга” може да извърши сполучливо действието „встъпване в брак” само при строго определени (обществено договорени, приети) обстоятелства, само в присъствието на определени лица със съответни роли и само при спазване на правилата на договорената процедура. Например, ако някой обяви пред случайно срещнат на улицата човек „Приемам тази жена за своя съпруга”, вместо пред свещеника, това изявление няма да е валидно като акт на сключване на брак: перформативът ще е несполучлив. Произнесени при определени условия, изказвания като кръщавам, венчавам, обещавам, кълна се са перформативи - те осъществяват действията кръщаване, венчаване, обещаване, заклеване, които няма как да се извършат другояче, освен като се изрекат съответните глаголи от съответните лица (упълномощени от закона, от обществения договор) при съответните обстоятелства.*

**Плеоназъм** - многословие, отрупване на израза с излишни думи и обрати.

**Повест** - традиционен епически вид, формално съответстващ на новела. По обseg, творческа задача и обем заема междинно място между разказ и роман, но стои по-близо до разказа, отколкото до романа, понеже в П. сюжетното развитие е еднопланово, описателният компонент преобладава и героите не влизат в сложни взаимоотношения помежду си.



**Повторение** - стилистически и реторически похват, основан върху включването на едни и същи думи и изрази в текста, за да бъде засилено емоционалното им въздействие.

**Подтекст** - стилистически способ за съчетаване на прекия, непосредствен смисъл на изразите в лит.-худ. произведение с непрекия, допълнителен смисъл, изказан посредством някои фигури, на които е присъщо двусмислието, като алюзия, алегория или ирония, посредством намеци и реминисценции, чрез загатване, недоизказване или замълчаване. По този начин прекият см. или се допълва, или му се противопоставя друг непряк см.

**Поезия** - основно понятие в света на л-рата; обобщаващо понятие за нейните три основни рода лирика, епос и драма. П. се използва и за разграничаване на лит.-худ. произведения в стихове от тематично гледище. По този път се обособяват доста нейни разновидности, между които по-голямо значение имат П. буколическа, любовна, патриотична, пасторална, провансалска, революционна, рицарска, социална, фантастична и ямбическа.

**Поема** - вид на епоса с многобройни и разнообразни жанрове. Основен компонент: събитие, представляващо широк интерес с участие на характерни представители на някоя обществена среда; повествование в стихове. П. се заражда в народна среда и това обяснява широката ѝ разпространеност и популярност. По произход, съдържание и форма П. е органически свързана с епоса. От това гледище има няколко разновидности на П.: лирическа П., при която лирическо-прочувственият компонент дава специфично оцветяване върху съдържанието ѝ; драматическа; сатирична П.; хумористична. От тематично гледище: фантастична, историко-героична П. и романтична П.

**Поетика** - в обсега на П. като наука за поетическото творчество влизат няколко специални науки, чиито предмети изясняват отделни нейни страни. Между тях основно значение имат стихознанието, стилистиката и поетическата морфология.

**Посвещение** - културно-обществен обичай да бъде свързано лит.-худ. произведение (по късно и научно) с някоя действителна или въображаема личност, познат от римско време.

**Послеслов** - за разлика от епилог не се намира в непосредствена връзка със сюжета или темата на произведението, в края на което е прибавен, но е органически свързан с неговия замисъл.

**Постоянен епитет** - широко разпространен в народното словесно творчество, наречен постоянен, понеже от незапомнени времена поясняващата дума (прилагателно или съществително) се среща с поясняваната в съзнанието на народа, като например: „черни очи еленови“, „дълги клепки босилкови“, „тънка снага самодивска“.

**Предисловие** - за разлика от пролог, без да бъде свързано структурно-композиционно с есеистично, публицистично или научно произведение. П. е встъпление към тях с обяснителен характер.

**Прекрасното** - Прекрасното е най-съществената и смислово обемна естетическа категория, в отношение към която се мислят останалите. За разлика от красивото, което се свързва повече с външността и нейната изменчивост във времето, прекрасното („пре-красивото“) се свързва с идеята за някаква неизменна същност.

Още в древността прекрасното се отъждествява с хармонията като „съгласуване на несъгласуваното“. Според Платон прекрасното е абсолютна, неизменна категория - умопостижимата идея. Аристотел оспорва метафизичната идея на Платон и посочва като основни признаци на прекрасното съразмерността, определеността и целостността на сетивно възприемания свят.

За Средновековието Бог е абсолютната красота, чиито характеристики са целостността (несъставността) - съвършенството, пропорцията или съзвучието, ясността. Ренесансът вижда в природата - първично, абсолютно начало, прекрасното като съзвучие, съгласуваност на частите в цялото, хармония. Класицизмът ревизира ренесансовите постановки, противопоставяйки им идеята за духовното начало като хармонизиращо материята.

Имануел Кант, представител на немската класическа естетика, обсъжда не обективните признаци на прекрасното, а субективните условия за неговото възприемане и природата на естетическото съждение. Прекрасното според него не е свързано с истината, доброто, ползата. Естетическото съждение се характеризира с незаинтересованост от реалното съществуване на предмета - то е любоване на „чистата форма“; с всеобщност и необходимост без логическо обосноваване; с целесъобразност, свободна от представата за някаква практическа цел. Георг Хегел, друг немски философ, определя прекрасното като чувствен израз на идеята на Абсолютния разум. В природата тази идея се разкрива в правилността, симетрията, законсъобразността, хармонията и т. н. Но понеже природата е лишена от духовно-идеалното начало, природната красота се явява второстепенен, нисши вид. Само в изкуството идеята за прекрасното се изразява адекватно, като идеал. Доколкото като естетическа категория прекрасното зависи от отношението на човека към нещата, от неговата мяра, то представлява динамична, историческа категория и не може да бъде дефинирано като непроменлив, абсолютен, „вечен“ феномен.

**Притча** - кратко повествование, което алегорически разкрива някакъв религиозен принцип, поука, психологическо откровение или „истина“. Вместо да говори с езика на абстрактното, притчата свързва реалното, познаваемото през чувствен опит, домашното, земното с неговото небесно, божествено значение. В английски например думата е *parable* и идва от гр. *παράβολα* (покрай) + *bole* (хвърлям, замаятам покрай или срещу). Библейските притчи произхождат от жанра *Meshalim* (иврит - тайнствена реч) - енигматично казване, духовна гатанка, която се дава на читателя като кратки разкази. Етимологията от гр. ни показва направеността и съчинителското в една история, която трябва да подбуди любопитството ни, духовното ни усилие в търсене на окончателния урок, който ни е както даден, така и укрит. Първообраз на литературната притча в нашата литература са Евангелските притчи - притчата за сеяча, за блудния син, за добрия самарянин...

**Проблематика** - широк спектър от худ.-естет. и идейно-теоретически задачи, поставени за разрешение от обществото, от самите писатели или литературоведи като жизнена и творческа програма съобразно с творческите им аспирации. П. следва внимателно да се различава от тематиката като конкретизация на творческите задачи и като характеристика на творческата дейност.

**Проза** - лит. произведения в свободна форма за разлика от поезия, на която са присъщи разнообразни ограничения и изисквания. По изключение П. може да бъде ритмизирана и кадансирана, но освен със свободната си форма П. се отличава от поезията и по съдържание. В нея превес взема не емоционално-изобразителният компонент, а описателно документалният. Вместо да обобщава жизнените факти и явления и да типизира човешките прояви, П. насочва вниманието на читателя към прояви от особено значение за правилната му ориентация в действителността - отминала и актуална, затова действията предимно на разума, а не на чувствата, на разсъдъка, на въображението. Основно значение при П. имат занимателните и проникновено изразените наблюдения.

**Пролог** - въвеждаща част към лит.-худ. произведение невинаги композиционно обвързана с худ. замисъл.

**Протагонист** - действащо лице, изразяващо противоположни на антагониста възгледи и интереси.

**Пряка реч** - думи, изрази и реплики на лит. герои, изява на техни мисли и преживявания или реакция на чувства и преживявания на други участващи лица в произведението. Освен в емоционални реакции и реплики изявява се и във форма на монолог и диалог. При П.р. е допустимо лит. герой да използва своеобразна лексика (чуждици, провинциализми, варваризми). Важно качество на П.р. е динамизмът.

**Публицистика** - важен конститутивен компонент при низ жанрове на прозата начело с очерк, есе, мемоари, фейлетон, памфлет, пътепис и романизирана биография, обединени в един от нейните най-широко разпространени видове - документалистиката.

**Пътепис** - Текст, създаван по време на (или като резултат от) пътешествие и изговарящ непосредствени впечатления от наблюдавани обекти и субекти. Разказваното и описваното обикновено следва хронологията на движението на пътешественика, но кое от наблюдаваното да е акцент в пътните бележки, е въпрос на субективния подбор на пишещия. Пътеписът може да превърне фактите в артефакти, след като ги представи чрез избирателния подбор, възприемане и оценяване от пишещия пътешественик. Пътеписът събира в една цялост информацията за видяното с емоцията на неговото изживяване или съпреживяване.

**Р** **Разказ** - Отделената от понятието наратив употреба на „разказ“ създава известни неудобства, поради това, че „разказ“ е едновременно дума от обичайната употреба на българския език, което разширява достатъчно значението ѝ, и в същото време все пак се свързва с епическия вид като определен жанр - малък по обем, с един „главен“ герой, с тесни времеви рамки и общо място на действие, в немерена реч. За да се ползва понятието като литературно теоретичен инструмент, е полезно да се приеме, че то има по-тясна употреба като епически жанр и по-широка, при която се доближава до наратив и така до определенията на епическия текст изобщо.

Като жанр разказът е свързан с появата на вестниците и списанията и големият интерес към тях през XIX век. Този интерес очертава и части от профила на жанра като възможността за създаване на поредица (вж. сходствата с появата на фейлетона): общия герой, разпознаваем маниер на водене на разказа и т.н. В теорията на жанра границите на разказа обикновено се представят в сравнение с романа, спрямо който той е „фрагмент“ от свят. Тази фрагментарност се отнася до представените ограничени време и място, до малкото участващи персонажи, до определено „централно“ събитие, без непременно да е „удължено“ чрез своите причини или следствия. В същото време тази фрагментарност, често прави възможното разказваното да започва да значи повече от самото себе си и тогава разказът е близък до притчата и алегорията.

Когато се говори за разказа като за жанр, обичайно се има предвид опита в писането преди времето на модернизма. Експериментите на модернизма с езика и с всяка норма на литературно писане - от графичната до жанровата, правят жанровите очертания на разказа и въобще на всеки писан текст по-малко валидни и възможни за разпознаване.

**Реализъм** - Като понятие реализмът се отнася до втората половина на XIX век, когато зад него стои определена насока, определено течение в европейската литература. Една ранна негова употреба във Франция от 1826 г. показва, че „реализъм“ се отнася до такава гледна точка, според която писането на литература е изследване на природата, откриване на истината и заставане срещу Класицизма, Романтизма и „изкуството за самото изкуство“. Реализмът учи, че творецът трябва да се занимава с тукашното и сегашното, с ежедневните събития, както и със социалните и политически движения на неговото време. Литературата от средата на XIX век се оказва значително повлияна от позитивистката социология на французина Комте, както и от изследванията на Дарвин за произхода на човешкия вид. Макар да изглежда изненадващо, изобретяването на фотографията през 1839 г. има огромен ефект върху начина, по който хората възприемат света и съществуването изобщо. Точността на фотографското изображение, точният и достоверен запис на всяка сцена, факт, събитие създава усещането за това, че светът може да бъде уловен, хванат, разпознат не само чрез погледа, но и чрез езика. Голямо влияние има и друг вид изобразяване - това

на художниците. Картините на французина Курбе представят селянина и работника като най-достойни за живото писане на живописиста. Следствията за литературата не закъсняват и друг французин, Шампфлюри, в „Реализмът” от 1857 г. твърди, че герой на романа трябва да бъде обикновеният човек.

Самото название обаче не се харесва дори на застъпниците на реализма поради опасения, че нагласата им може да бъде изтълкувана като ниска имитация на света отвъд езика. Всъщност, става дума за романоно писане, при което се отдава огромно значение на точното документиране на проявите на човешкото, за да е възможно неговото изследване. Една от най-представителните фигури на реализма, Оноре дьо Балзак, в томовете на своята „Човешка комедия”, възпроизвежда скрупулъзността на учения зоолог, който разглежда човека и анализира характера му през определена научна доктрина, за да е в състояние да напише „естествената история на човека”.

Ето защо, когато се говори за реализъм, поне в годините на неговото установяване, не бива да се разбира просто копиране или имитиране на реалното, а фокусирането върху неговите факти от една заявяваща себе си като безпристрастна гледна точка. Реалността не управлява сама разказа за себе си, а може да види себе си в един лишен от емоция и неспестяващ нищо неприятно разказ на романиста-изследовател.

**Реалия** - характерни за някой народ или национална култура прояви, допринасящи за очертаване на неговото спонтанно възникнало народностно своеобразие в етнографски, езиков, социален и истор. аспект. При лит.-худ. творчество Р. е важен способ за изразяване на народностната специфика особено в култ.-истор. план.

**Реминисценция** - Етимологията на думата ни казва, че реминисценция означава припомняне. Фин, дискретен начин, по който един текст припомня друг текст. Реминисценциите са смътни и трудно уловими понякога. Когато един герой от „В полите на Витоша” казва, „че има нещастие да играе ролята на Балтазар”, това в съответния контекст „припомня” „Ромео и Жулиета”. В същия диалог Христофоров актуализира друга памет - „Балтазар? ...Да не виждаш там някое „мане, текел, фарес” - която препраща към Библейската история за Балтазаровия пир и ръката, изписала на стената на парадната зала непонятните слова.

Изглежда, че текстът, боравещ с реминисценции, е доверчив към читателя - разпознаването на реминисценцията и полагането на една творба в по-широк контекст се оказва зависимо от културната памет и литературната компетентност на читателя. По-добре е да се каже, че творбата конструира своя читател, че го „предчувства” като споделящ някакво общо знание с нея. Бидейки често укрита, зависима от предварително знание, реминисценцията гарантира свободата на читателя да играе и да изпълнява - би казал Р. Барт - тази нова партитура, текста, откривайки или не значения, отгласи и връзки с други текстове.

**Ретардация** - композиционен похват, постиган посредством извънсюжетни компоненти, за задържане на сюжетното развитие в повествователни и драматични произведения, за да бъде придадена на развързката по-голяма тежест или да бъде привлечено вниманието на читателя-зрителя върху нововключени ситуации и герои. Постига се посредством описания, размишления, емоционални изяви и епизоди без пряка връзка със сюжетното развитие или като преход от един момент на действието към друг.

**Реторика** - За първи път за реторика се заговаря през V в. пр.Хр. в Сицилия. Легендата разказва, че Хиерон, тиранът на Сиракуза, забранил на поданиците си да използват речта. Като осъзнали важността на словото, сицилийците създали реториката - изкуството да се говори добре. Словесността започнала да се изучава не като „език” (както се учи чужд език), а като „реч” (discours).

Заслуги за оформянето на реториката като наука за красноречието и за нейното разпространение имат „странстващите учители по мъдрост” - софистите, които защитават всяка теза убедително. Реториката като „изкуството да се говори добре” влиза в противоречие с философията и идеята „да се казва истината”. Платон



поставя ораторите, наред с поетите, извън „идеалната държава”, защото убеждават с преходни идеи, а не с божествената истина, а вторите, тъй като неумело подражават на природата, която е божествено творение.

За Аристотел реториката е „*techné*” - техника, изкуство, разбираани като занаят, майсторство, умение за съставяне на реч. Той не отрича божествения произход на нещата и идеите, но за разлика от Платон, не търси в реториката опит да се постигне или отрече истината, а чрез убедителност да се постанови мнение - добре защитено, майсторски изразено, логически композирано. В реториката на Аристотел може да се отделят три области: теория на аргументацията, теория на елокуцията (начин на изразяване, маниер на речта), теория на композицията. Целта на всяка реч е достигане на решение, което е резултат от внушеното от оратора мнение на слушателите. По-късно Цицерон прибавя към целта на реториката и друга съществена черта: да доставя наслада и да увлича. Етапите на създаване на речта са: *invention* - теми, аргументи, техники за убеждаване; *disposition* - нареждане на частите на речта (встъпление, изложение, обсъждане и заключение); *elocutio* - избор и разположение на думите в изречението, организиране на детайла, което се състои от учение за подбор на думите, учение за съчетаване на думите и учение за фигурите.

През времето реториката търпи множество промени. Изоставя се прагматичната цел - учение за методите на убеждение и се дава акцент на начина на правене на „хубава” реч, превръщайки в свой предпочитан обект литературата. Все повече стеснява полето си, като се редуцира до *elocutio*, или изкуството на стила. В съвременността се наблюдава подновяване на интереса към дефинирането на фигурите. Стилистиката, дискурсивният анализ и лингвистиката се връщат към проблемите, съставляващи обекта на реториката. В съвременната поетика и семиотика терминът „реторика” се употребява в три основни значения: лингвистично - като правила за построяване на речта на свръхфразово равнище; като дисциплина, изучаваща „поетическата семантика” - типове преносни значения, т. нар. „реторика на фигурите”; като „поетика на текста” - вътрешнотекстовите отношения и социалното функциониране на текстовете като цялостни семиотични образувания.

**Реторичен въпрос** - съдържа негласен отговор, а чрез граматическата форма на въпроса се изказва нещо друго, различно от буквалното питане: „Какъв е този век страшен? Какви са тези години, / в кои дела такива се вършат пред очи ни?”

**Ретроспекция** - творчески метод на изображение, използван обикн. в сюжетни произведения с голям обем, при които хронологическата последователност на сюжетното развитие съзнателно е нарушена от автора, като се дава преднина на по-стари събития пред по-нови или събитията не протичат в строг хронологичен ред, а съобразно с едно или друго възпоминание на героя.

**Рецензия** - Рецензията (лат. *resensio* - разглеждане, преценка) е статия върху книга, филм, театрална постановка, телевизионно предаване и др., или словесна оценка за качествата на даден текст - например ученическо съчинение. Особеностите на рецензията се съдържат в етимологията на назоваването - информация за разглеждания текст, проследяваща в композицията си последователността на прочита - етически и естетически нагласи (внушения), езикови средства, чрез които са постигнати, начин на структуриране, аргументиране, композиране в някаква цялост; и преценка - мнение за това, доколко първоначалните очаквания и нагласи са удовлетворени след възприемането на цялото, последвани от препоръки за преодоляване на пропуските. Ако анализът, направен в рецензията, е по-обхватен, то текстът би уподобил литературнокритическата статия. Написването на рецензия е свързано с предварителна подготовка - добро познаване на явлението, което ще бъде разглеждано и преценявано, търсене на други оценъчни характеристики за същото явление, които могат да бъдат поставени в диахронен или синхронен план, съпоставка (сравнение по аналогия или контраст) с мотиви, образи, школи, направления, автори и т. н. Обект на рецензията може да бъде друга рецензия, т. е. да се осъществи като оценяване на

оценката. Подобна словесна игра, често преминаваща в остър диспут, се среща на страниците на списанията „Хиперион“ и „Златороз“, където може да се прочете мнението на един литературен критик за друг - например оценка на Ив. Радославов за оценъчните способности на Вл. Василев.

**Рима** - съзвучие между две или повече думи в стиха, с други думи, в последващите стихове, основано на пълното или на относителното звуково тъждество, придаващо особена звучност и хармоничност на стиховото слово- едно от най-внушителните въздействия на мерената реч.

**Ритмика** - раздел на поетиката, изучаващ ритмическата структура на стиха, на мерената реч.

**Роман** - Необозримо е написаното от литературната теория и есеистика за романа. Но работата на Речника се състои тъкмо в това - да редуцира Енциклопедията, да сведе непрактично безбрежното ѝ изобилие до ползната (подлежаща на инструментализиране) ограниченост на определителните описания... Романът е най-„младият“ жанр, единственият, който се заражда след утвърждаването на писмената комуникация. Може би затова, както твърди Б. Богданов, той „всъщност е едно от най-чистите прояви на литературата, освободила се от предлитературната устност...“ Най-известните от определенията му („комична епическа поема в проза“, „модерна гражданска епопея“ и др.) подсказват, че изглеждащите съществени негови черти изпъкват най-добре в съпоставка с епоса - един устен жанр.

Епосът възниква и функционира в традиционната общност, която не познава самостоятелното съществуване и ценност на отделния индивид, съответно - и напреженията и конфликтите между индивидуалната и колективната гледна точка, оценка, интерес. В епическия свят човекът съществува и значи единствено като част от колектива, той е смислово и ценностно „неподвижен“. Което означава, че унаследява безвъпросно традиционните ценности, а следването на традиционния модел на живеене гарантира и смисъла на съществуването. Ето защо, разказвайки за времето и делата на „първите и най-добрите“ (за „абсолютното минало“), епосът препотвърждава устойчивите, непроменните ценности, които удостоверяват идентичността и интегритета на епическата общност. В епоса времевите и ценностните значения задължително съвпадат - това, което се е случило в „абсолютното минало“, е неизбежно стойностно. Епическият свят е свят на смислов консенсус, защото опитът на общността и езикът, който изказва този опит, са в изначално, невинно (предисторическо) единство. Епосът „не знае“ че езикът не представя действителността такава, каквато е, а я означава. Той „вярва“, че съществува само един (и по необходимост - правилен) език - неговият. Оттам и убедеността, че действителността, която „представя“ е „естествена“, необходима - не би могла да бъде друга. С други думи, епосът не познава различието между необходимост и случайност.

Епическият герой е предварително завършен, както и епическият свят - той не се променя, не „става“ в хода на повествуването. Неговите действия са значими колкото за самия него, толкова и за общността, а изпитанията, на които бива подлаган, имат повече ритуален характер, защото не е възможно да не бъдат преодоленни. Епическият герой е изцяло овъншен - това, което е той за себе си, съвпада с това, което е той за другите.

Разцветът на романа винаги е свързан с разлагането на устойчивия епически свят - с разпада на хомогенната общност на различни социални групи и с прекъсването на единството между опита и езика. За романа е потребен не „колективен“, а индивидуален човек, „подвижен“ и реално - „нестабилно свързан с разни общности“ (Б. Богданов), и ценностно. Или, както казва Хегел, романът е „епопея на частния живот“, чиито „многообразен материал и съдържание се проявяват в границите на индивидуалното събитие“. Романовият човек е проблематичен, с разколебана

идентичност. Той промисля, подлага на изпитание заварените ценности, пита за основанията на унаследеното и за смисъла на нещата, носител е на някоя от многото гледни точки за света, търси своя ценностна позиция към него. Ето защо романът не препотвърждава устойчиви ценности, а произвежда нови. Загубата на „абсолютните“, веднъж завинаги утвърдени ценности, трансцендиращи променливия, „ставащия“ свят, обитаван от човека, означава загуба на „боговете“. Поне така е според определението на литературния изследовател Д. Лукач, което той дава на романа: „епопея на едно време без богове“, на изоставения от Бога, деградирал свят, лишен от ценности; форма на трансценденталната неприютност на модерното съзнание, манифестираща дълбоката безпомощност на живеещия.

Времето в романа не е „абсолютното минало“, а смислово „незавършеното настояще“. Това означава, че каквато и фабула да използва, за което и време да разказва романът, той гради един негов възможен смисъл. Защото „знае“, че сама по себе си действителността - продуктът от човешките действия, разположени във времето, няма собствен смисъл. А само разказването за нея - приписването на причинно-следствени връзки между събития, между намерения и неволни следствия (между необходимото и случайното) в сюжета - е в състояние да ѝ набави някаква значимост и ценност. Мислейки фикционалната реалност, която проектира, като една от многото възможни, романът се стреми да завърши „незавършеното настояще“, да изпробва някаква своя концепция върху него.

Съзнанието за множеството езици, в които жизненият опит може да бъде изведен, освободен от смисловото му безмълвие, довежда до системата от езици като „език“ на романа. Или, както казва руският философ и литературовед М. Бахтин, същностно присъщи на романа са разноречието и разноезичието, неговата тема бива превеждана през много езици, диалогизирана. Съответно човекът в романа е езиково и идеологически инициативен, а неговата гледна точка претендира за социална значимост. Романовият герой, за разлика от епическия, не е без остатък, докрай въплътим в социално-историческата плът, както казва Бахтин. Той не съвпада със себе си, а е или по-голям от своята съдба, или по-малък от своята човечност. Героят в романа не е завършен, а „става“ (променя се) в хода на повествованието, идентичността му представлява единство от себезапазване и промяна, постигана в процеса на разказване на жизнената му история. Най-сетне, самият роман е незавършен и оформящ се като жанр, той „не притежава канон като другите жанрове“ (М. Бахтин). Той е не толкова жанр сред другите, колкото своеобразен „метажанр“, който борави пародийно с другите жанрове. Ето защо е непосилно изчерпателното му определително описване.

**Романтизъм** - Артистично и интелектуално направление в края на XVIII-началото на XIX век в Западна Европа, което е реакция срещу рационализма, а в литературата и изкуството се извява като акцент върху силните емоционални преживявания като източник на естетически опит, чрез преоткриване на емоции като тревожността, ужаса и благоговението пред тайнствата на природата и нейната сублимност. Въздига се фолклорът като изкуство, обичаите. Наименованието идва от термина „готансе“, с който е означавана проза или поезия с героическа тематика в средновековната литература.

Идеолозите на Френската революция повлияват на Романтизма като културно движение. Романтизмът въздига образа на възвисения индивид и артист, неразбран и противопоставен на обществото. Също така легитимира индивидуалното въображение като критически авторитет, който свободно интерпретира класическата представа за изкуството. Историческите и природните дадености са едни от репрезентативните сюжетни центрове.

Основните форми на изображение и изразяване на Романтизма се фокусират върху емоционалното начало, сънищата, неясното, интуитивното, което е опознаваемо не чрез сетивата и разума, а чрез интуицията и въображението (в противовес с Просвещенската идея за познание на света чрез практическия опит). Други идейни

мотиви се свързват с пътешествията, бягство сред природата, антични митове, фолклорни мотиви и сюжети.

Най-видни представители на Романтизма в литературата, са шотландският поет Джеймс Макферсън (повлиял на Гьоте и Уолтър Скот), в Германия - Йохан Волфганг Гьоте, Новалис, Хофман, в Англия - Уилям Блейк, Лорд Байрон, Пърси Биш Шели, Мери Шели, Джон Кийтс; в Русия - Пушкин, Лермонтов, Фьодор Тютчев; в Полша - Адам Мицкевич. В българската литература някои от особеностите на романтичeskата поетика може да се открият в отделни текстове на Ботев, Иван Вазов, Яворов, Пенчо Славейков, Д. Дебелянов.

**С**

**Самоирония** - пародиен израз на самокритика с иронична отсенка.

**Сарказъм** - (от гр. *sarkasmos* - букв. „късам месо“) - Агресивна и често жестока подигравка или безкомпромисно осъждане. Още античните теоретици установяват връзката между иронията и сарказма. Една класификация от онези времена сочи следните четири вида ирония: остроумие, шеговита насмешка, насмешка, издевателство. Но ако иронията крие своята иносказателност, то сарказмът нарочно я отслабва, дори сменя. Сарказмът е саморазкрила се ирония. На него не му е присъщо нейното „спокойно“ отношение към предмета на изказа, „играта“ с него. Напротив, сарказмът се отличава с тон на възмущение и негодувание: „О, жестоки времена! О, жестоко племе! Героизмът на милостта е непознат за твоята душа! Жестокостта е елемент, присъщ на нашата българска природа, тя е проникнала в плътта и кръвта ни заедно с първите дихания на живота, заедно с отровеното мляко на нашите майки-робини. Не говорете ми за изключителните времена; не оправдавайте чрез политическите бури, които разлюшкаха страната ни, това ужасно проявление в нашия народен характер. Историята на никоя европейска революция в XIX век не е отбелязана с такива безпощадни зверцини и подли жестокости.“ (Иван Вазов, Тъмен герой)

**Сатира** - Название на отделен литературен вид, но и на особен дух и тон, който може да намери израз в различни литературни жанрове. Онова, което отличава сатирата от комедията, е липсата на търпимост към глупостта или към човешкото несъвършенство. Повечето формални характеристики на сатирата се обуславят от необходимостта да се представи двойствено виждане за света. Една фалшива етимология отвежда към сатирната драма - последната част от гръцките трагически тетралогии, изпълнявани по време на Дионисиевите празници. Вярната етимология сочи към латинската дума *satira*, букв. „смес“. Именно свойственото за сатирата смесване между привидност и истина определя иронията като неин основен похват, но сатирата е войнстваща ирония. Прието е да си представяме най-големите сатирици като Гогол или Суифт като едни от най-тържните представители на човечеството, защото крайно остро виждат разликата между реално и идеално и защото не могат да се примирят с нея.

Най-великите сатири са били написани в периоди, когато етичните и рационални норми са достатъчно силни, за да привличат всеобщо съгласие, но и не толкова силни, че да налагат абсолютно спазване. В тези периоди сатириците е свързан с обществото, но и дистанциран от него и може да упражнява „двойно виждане“.

Сатиричният ефект върху читателя не е на емоционално съпричастие, а на интелектуално отчуждение от представяната в сатиричната творба реалност и едновременно с това на създаване на чувство на тревога и отговорност за глупостта и злото, от които никой не е предпазен.

**Свободен стих** - стих, неподчинен на традиционните размери и норми в стихосложението. Изявен в две разновидности: класически и модерен.

**Семантика** - наука за значението на думите и на изразите съобразно с техния произход и преносното значение, придобито по една или друга причина и затвърдено в езиковата практика.



**Семиотика** - научна дисциплина, свързана тясно с литературознанието и езикознанието, поставяща си за задача да разясни изразните средства в широк см. като сложна система от знаци освен в пряко, в косвено-и в условното им значение като метатекст.

**Силабическо стихосложение** - тип стихосложение, което се основава върху броя на сричките в стиха. Присъщо освен на народното поетическо слово и на езици с постоянно ударение в началото, в края или в предпоследната сричка на думата.

**Силаботоническо стихосложение** - вид тоническо стихосложение, основано върху метър-редуване на акцентувани (ударени) и неакцентувани срички (силни и слаби места) в пределите на присъщите му двусрични, трисрични стъпки.

**Символ** - предметно конкретизиран образ с преносно значение, допринасящ за усвояване на характерните черти на действителността. Основава се на метафоризъм, алегоризъм и паралелизъм.

**Символизъм** - Основно литературно течение на XIX век, имащо огромно влияние в европейската литература през първите десетилетия на XX век. Основните принципи на символизма се оформят през художествената практика на творци като П. Верлен, А. Рембо, С. Маларме и др. Символът - като ключово за символизма понятие - трябва да се разграничи от религиозните, антропологически и семиотически употреби на тази дума (вж. Тропи и фигури). Символизмът утвърждава също така и естетиката на съответствията. В сонета на Ш. Бодлер „Съответствия” се казва:

*Природата е храм и живите колони със смътни думи си говорят в този храм; в гора от символи човек се лута сам, изпращан от очи към него благосклонни.*

Тук Бодлер използва вертикалните съответствия, за да свърже видимото с невидимото, а хоризонтално той смесва различните сетивни възприятия в синестезийни (съчетаващи различни сетивни възприятия) образи. Символът е опит да се изрази неизразимото и безкрайното в човека и природата, да се досегнат отвъдни светове, да се свърже сетивното с извънсетивното, духовното и абсолютното. Символът е отворен в способността си да означава и е поливалентен в плана на рецепцията. Така, символизмът оповестява и радикалната промяна в ролята на читателя - сега той е изправен пред непостижимата енигма на творбата, която отправя към Абсолюта и трансцендентната красота. В духа на Е. А. По Бодлер заменя романтическия култ към вдъхновението с представата за съзнателно майсторство. Ако Бодлер е мостът между романтическата и символистичната литература, Маларме (1842-1892) става теоретик на движението. Според него символът се поражда по два начина. Като един обект обсеби малко по малко съзнанието на поета и се асоциира със състояние на битието, което поетът не осъзнава преди това. Или, другата посока на асоцииране на образ с настроение е отвътре навън - състояние или неназовимо чувство, което се проектира върху външния свят, търсейки обект или пейзаж, в който да се въплъти. Бодлер и Маларме концептуализират връзката между музика и поезия. Пол Верлен настоява, че природата на поезията е „Музика преди всичко!” . Поетът все повече се вижда като жрец в храм, предизвикващ потрепването на завесата между познатото и непознатото, тукашното и тамошното, а творбата е призвана да надмине природата. Основните поетически стратегии на символизма са сугестията, отхвърлянето на наративността, разчитаща на логичните секвенции и темпоралните ориентири, което дава възможност образът да започне да посочва към вечното, безвремето. В опит да надмогнат субективността на романтическия глас, романтиците „разпръсват” аза в неговите творения и търсят изчезването, деперсонализацията на аза.

**Синекдоха** - стилистическа и реторическа фигура, посредством която цялото се представя чрез част от него или частта се представя посредством цялото.

**Синоними** - думи с различно звучене, но с еднакво или подобно значение на други.

**Синтагма** - свързване на думи или на части от думи за образуване на нови думи.

**Синтактичен паралелизъм** (гр. *parallelos* - успореден) - успоредно се представят (съпоставят) синтактично еднакви изрази:

*Аз станах. - Небето бе празно и глухо...*

*Аз плачех. - Тълпата бе ледно-бездушна...*

**Слог** - 1. синоним на стил; 2. артикулационен комплекс, група звуци, изговаряни на един дъх, съставна част на думата, син.сричка.

**Солипсизъм** - краен субективизъм, утвърждаващ личното „аз“ като единствено безспорна реалност.

**Сонет** - От итал. sonetto - малка песен. Принадлежи към т.нар. „твърди“ жанрови форми, т.е. следва строги правила, определена стихово-метрична схема. Сонетът се състои задължително от 14 стиха, групирани в строфи съгласно няколко модела. Най-рано възниква италианският (Петрарков) сонет, който се състои от две четиристишия (катрени) и две тристишия (терцети) и чиято римна схема е следната: abbaabba и cdecde или cdcddc. Друг модел реализира Спенсървият сонет - abab bcbs cdcd ee. Ненадминатият Шекспиров сонет (английски сонет) се състои от три катрена и финално поантирацо двустистишие със следната римна схема: abab cdcd efef gg. Още през Ренесанса освен несъмнено най-разпространената сонетна тема - любовта, започва да се развива и много по-богата проблематика - религиозният и социалният опит, творчеството, смъртта, преходността, но и насладата от земното. След известен спад през Класицизма и Просвещението сонетът е преоткрит от романтиците и символистите. За сонета Роджър Фаулър пише: „Безкомпромисната техническа дисциплина на сонета гарантира, че само най-големи поети - от ранга на Шекспир, Милтън, Уърдсуърт - създават превъзходни сонети. Въпреки това логическата и емоционалната интензивност на формата я правят извънредно привлекателна за немалко поети дори и днес.“

**Сравнение** - стилистическа и реторическа фигура, основана върху съпоставянето на общи или различни признаци между явления и прояви, като обикн. се сравнява познато с непознато, изпитвано с неизпитвано, конкретно с абстрактно, поради което С. приема една или друга форма: пряко и непряко, отрицателно и потвърдително, стеснително и разширително.

**Стихосложение** - Под стихосложение разбираме групата от явления, които определят спецификата на стиха. Синоним на термина стихосложение е понятието прозодия (принцип на организиране на текста с оглед на интонационно-ритмичните свойства на думите и изразите), но последният е получил в лингвистиката друг смисъл.

Всяка комбинация от факти на стихосложението поставя на преден план един принцип, който позволява да се различи стихът от прозата: ритъм, периодичност, повторение.

Следвайки природата на елементите, които се повтарят, и комбинациите, в които влизат, ще разграничим няколко системи на стихосложение, познати в европейската култура. В старогръцката литература е налице стихосложение (наричано метрическо или песенно), което поради особеностите на съответната фонетична система се опира на дължината/краткостта на гласните и на броя на сричките. Този тип стихосложение има за принцип повторението в рамките на стиховия ред на определена конфигурация от дълги и кратки срички, която обикновено се нарича „стъпка“. Това е абстрактна метрична схема. Определен брой „стъпки“ формират метрична фигура, която задава дължината на всеки стих в конкретното произведение. Реалният ритъм е резултат от реализирането на метричната фигура във всеки стих. Чрез „-“ отбелязваме дългата сричка, а чрез „/“ - кратката. В зависимост от това, дали една „стъпка“ се състои от две или три срички, различаваме двусрични размери ямб (/ -) - комбинацията от една кратка и една дълга сричка, и хорей (-/) - комбинация от една дълга и една кратка сричка; и трисрични размери, комбиниращи една дълга, и две кратки срички: дактил (-//), амфибрахий (/-/) и анапест (//-).

Необходимо е да се разграничава метричната схема (метърът) от ритъма. Под метър разбираме абстрактна, установена поредица на дълги и кратки, респ. на ударени и неударени срички, докато под ритъм разбираме конкретната реализация на тази

схема в съответния език, в определено литературно направление, в творчеството на даден автор, в рамките на конкретно произведение. Не трябва метричната схема да се свежда до античните стъпки.

**Силаботоническото стихосложение** е характерно за езици, в които сричкообразуващи са не дългите и кратките, а ударените и неударените гласни. Елементите, които се повтарят тук, са конфигурацията на ударени и неударени срички и количеството на сричките в стиха. Факултативни фактори са цезурата и римата. Метрическите фигури, характерни за античното стихосложение, работят и тук, като се отчита не конфигурацията на дълги и кратки срички, а тази на ударените и неударените. Следователно основните силаботонически размери са пет - ямб, хорей, дактил, амфибрахий, анапест. Като отчитаме разликата между метър и ритъм, трябва да отбележим, че при българския ямб например за изграждането на ритъма са важни не ударените позиции, а спазването на неударените. Така ямбът може да бъде определен като ритмичен модел, при който е задължително неударени да бъдат всички нечетни срички в рамките на стиховия ред. Хорейт, обратно, като ритмичен модел, при който всички четни позиции трябва да бъдат заети от неударени срички. Появата на ударени срички в определените от схемата позиции е факултативна. Отново поради езикови особености трисричните метрични схеми се следват по-точно.

**Паузата**, която разделя стиха на две полустихия, се нарича цезура. Цезурата е ритмоорганизиращ фактор още в античната система на стихосложение. Тъй като самото понятие за стих имплицира съществуването на една метрическа пауза, всъщност е трудно цезурата да се разграничи строго от финалната пауза и следователно - полустихието от края на стиха (освен ако това разграничение не се базира на графиката). Тук трябва да споменем и често срещания феномен на анжамбмана, т. е. на несъвпадението между метрическата и вербалната пауза (граматическа или синтактическа). Това несъвпадение позволява две четения на стиха: първото, метрическото, е в уцърб на смисъла, а второто, семантичното, е в уцърб на метрическата схема. Анжамбманът е резултат на несъвпадането на двете четения.

**Римата** е частен случай на звуково повторение. Звуковото съгласуване на две (или повече) краестихия можем да наречем рима. Минимално условие за осъществяването ѝ е съвпадението на една ударена гласна и на поне една съпътстваща я съгласна. Срещат се обаче и вътрестихови рими, които подсещат за друга функция на римата - звуковите прилики между думите са основа за изграждането на вторични смислови връзки. Важни за конструирането на римата се оказват следните фактори: броят на повторените звукове, редът на звуковете във всяка повторена група и др.

**Строфата** е последователност от няколко стиха (най-малко два), организирани чрез повторението на метрична фигура. За да бъдат формирани, строфите в дадено произведение често притежават една и съща фигура на римата и на метъра или редуват две фигури и т. н. Казваме, че една строфа е изометрична, ако стиховете, които я изграждат, са с един и същи брой метрични единици, т. е. реализират една метрична фигура. Обратният случай е хетерометричната строфа. Ако целият текст е композиран от една строфа, не можем да говорим за строфическа организация.

**Силабическото стихосложение** е организация на стиха, при която ритмоопределящи фактори са броят на сричките и появата на цезура на определено място в стиха. Такъв тип стихова организация е налице в българската народна песен, факултативен фактор в това стихосложение е ударението. Изследванията на народната песен показват, че е налице тенденция към стабилизиране на местата на ударенията в стиховия ред. Например в края на полустихието и в края на стиха твърде често се появяват ударени срички. Особеностите на българското ударение предпоставят по-честата му поява в нечетни позиции. Ето защо по-късно българската народна песен ще се осъзнава като по-близка до хорей и стилизациите ѝ ще се осъществяват именно в този размер.

**Тоническото стихосложение** разчита на ударените срички в рамките на един стихов ред, без да отчита неударените между тях. В подкрепа на тази ритмична организация на стиха служи и графиката - тук думите, носещи логическо ударение, много често заемат стиховия ред, чрез което се подчертава логическото ударение. Римата е факултативен фактор.

Бихме могли да поставим на границата на метричния стих така наречения свободен стих, който според някои не се подчинява на метрични схеми. По-точно, тук не се следва никаква метрична фигура. Метрическа организация съществува, но думата „свободен“ имплицира, че тя не може да бъде описана с помощта на термини като „ямб“ и „хорей“. Стихът се осъществява чрез активния отказ от следването на познати метрични схеми. Ритъмът се реализира чрез семантически или граматически елементи, които поддържат една поза на лирическо говорене. Факултативни фактори на изграждане на ритъма тук са организирането на краестиишето (чрез фиксиране на мястото на ударението), ритмическата пауза между отделните стихове и римата. Възможна е и появата на неримувани (бели) сводни стихове. Графиката е тази, която удържа подобна ритмическа организация.

**Свободният стих** демонстрира връзките, които стихосложението поддържа с други лингвистични особености на едно изказване. Стихосложението не функционира изолирано от смислопораждането. Свободният стих доказва, че за да наблюдаваме формалните характеристики на стиховата организация, е невъзможно да се абстрахираме от смисъла на изказването.

**Сюжет** - художествено-естет. структура на повествователно лит. произведение въз основа на главните моменти и прояви на действащите лица в неговата фабула при творческата му реализация във времево-пространствено отношение. Докато фабулата е израз на творческо намерение, получило конкретен израз във въображението на автора, С. е неразединим компонент както от съдържанието, така и от формата на осъщественото творчески лит.-худ. произведение. С. получава израз в разнообразни аспекти на формата и съдържанието съобразно с характера на изобразявания жизнен материал и на лит. жанр посредством който той добива худ.-естет. реализация. Авторът разполага в едни случаи събитията в хронологичен ред, в други в ретроспективен, и в трети изоставя някои събития, за да постигне по-силно худ.-естет. внушение.

**Текст и контекст** - Въпросът за отношението между текст и контекст е твърде важен, тъй като е свързан с още един въпрос - този за знанието, което е необходимо, за да разбираме една литературна творба.

Една от ранните представи за това отношение е, че текстът трябва непрестанно да се съотнася със средата, в която е възникнал. Това би довело до неговото „по-пълно“, „по-успешно“ разбиране. Ето защо се налага „пресъздаване“ на обстоятелствата на появата на творбата: историческата ситуация, в която пише авторът, и реакциите на неговата първоначална публика. В този случай биографичният, социалният и историческият контекст са присъщите на текста контекстове.

Тази представа се опира на разбиране, приложено към литературата по аналогия с разбирането на разговорния език. Когато говорим с някого, ние разбираме казаното от него не само чрез думите, но и чрез жестовете, чрез обстоятелствата на разговора и т. н. При прилагането на този модел на разбиране към литература възниква проблем с това, че на нея едновременно ѝ се признава някаква особена употреба на езика, особена логика на подредба и връзка между езиковите елементи и в същото време се настоява, че тя може да бъде разбрана чрез една среда, която не споделя нито такава логика, нито качеството „литературност“.

При други представи, същинският контекст на литературата не е съставен от средата на времето, в която се е появила, а от реда на универсалните идеи, които не



познават времето и поради своята вечност могат да бъдат инструмент на разбиране на литературните текстове. Освен настояванията за контекст при разбирането, съществуват и настоявания за невъзможността литературната творба да бъде разбрана чрез нещо извън самата нея.

В една от версиите на тези настоявания, литературата, и най-вече поезията, произвежда „чисти псевдо твърдения“. Така тя е еднакво далеч и от религията, която изключва разбирането заради вярата, и от „обективното знание“ на науката, която намира истината като съответствие между своя „език“ и „реалността“. Поезията, с други думи, се отказва да говори за истината, от какъвто и вид да е тя, а само твърди, че световите, които тя измисля, са истински, достоверни за самите себе си. Така те са отграничени, затворени спрямо истините на реалния или отвъдния свят.

Четенето и разбирането на литературния текст може да се окаже аконтекстуално и по друга причина. Когато се усъмним, че езикът ни дава направо нещата, към които посочва, когато се усъмним, че той е „съответствие на света“, тогава ще разберем, че литературният текст не е единственият, за който разбирането е проблем. Тогава ще можем да видим, че всеки от неговите „присъщи“ контекстове - социален, исторически или биографичен - не е природа, не е естество, и в този смисъл не е „достоверен“, а е направен от езика, от неговите метафори и алегории. Така контекстът става несигурна опора, защото всеки от елементите му на свой ред трябва да се интерпретира, за да бъде разбран.

**Тема** - съществен компонент на лит.-худ. произведение, конкретизация на лит.-худ. замисъл посредством низ жизнени събития и прояви, развълнували въображението на творческата личност.

**Тематика** - съвкупност от теми, разработвани от един автор или от група писатели, свързани с някое лит. течение; характеристика на техните худ.-естет. интереси или творчески аспирации.

**Тип** - 1. обобщен худ.образ, изразяващ характерни черти на група лит. герои както в положителен, така и в отрицателен смисъл, като например: Т. на самопожертвователен човек, на безкористник, на спонтанен художник или Т. на двуличник, на страхливец, на користолюбец; 2. разновидност на лит. вид или жанр, утвърден като творчески еталон.

**Тоническо стихосложение** - метрична система, основана на еднакъв брой акцентувани (ударени) срички в стиха, като броят на неакцентуваните е произволен.

**Трагичното** - Понятието за трагично, подобно на другите основни естетически категории, възниква в древността. В своята Поетика Аристотел описва трагедията като жанр и ведно с това дава основите на продължаващата през вековете след него рефлексия върху трагичното. То се свързва с крайността на човека - с факта, че е смъртно същество, че волята му не е изцяло свободна (на всеки се случва да усети себе си като играчка във властта на някакви неведоми зли сили - на съдбата, с нейната сляпа случайност, или на заложеното у човека аморално начало), но преди всичко - с ограничеността на знанието му. Ето защо определянето му като липсващото звено между човека и изконните причини е доста точно. Ядро на трагичната ситуация е виновна постъпка или бездействие на човека, посредством които най-често неволно, без да го е искал и без да знае как, той става причина злото да нахлуе в неговия свят през крехките стени, ограждащи цивилизацията и морала. Възмездието, което го сполита заради това, е подчертано несъразмерно според вината, прекомерно. Затова трагичното се свързва с отсъствието на мяра, вид и ред - с дисхармоничното, диспропорционалното, свръхмерното - с отсъствието или гибелта на прекрасното. То е прозрение за съществуване на непознаваемото, за непримирими несъответствия в човешката природа; потвърдена от жизнения опит интуиция за необяснимостта на универсалното зло; за поместеността на обитавания от човека космизиран свят насред притискация го отвсякъде хаос.

Неслучайно първа манифестация на трагичното е трагедията. Думата трагедия идва от гръцките *tragos* (козел) и *ode* (песен) и сочи към произхода на жанра от ритуалните празненства в Древна Гърция в чест на бога на плодородието - Дионис, раждащия се и умиращия бог, в чест на когото са принасяли в жертва козел.

Това, което се узнава като трагично, е непроницаемо за ума, затворено за него. То може само да се приеме, да се види. Докато наративът по условие вписва дисхармоничното в хармоничното, предлага своето обяснение за разлома между закономерно и случайно, между мотиви и неволни следствия, трагедията дава наглед на тоя разлом. Ето защо зрителят е субектът на трагичното преживяване, който чрез „състрадание и страх“ (Аристотел) се очиства от него: героят жертва на страшната съдба („жертвеният козел“) концентрира в себе си човешките грехове, изявява ги и така прави възможно пречистването от злото. Ключовата роля на зрителя позволява мисленето на един по същество метафизичен проблем като естетически.

В зависимост от отношението между естетическата и етическите категории могат да бъдат различни трагично-героичен и трагично-ироничен вариант на трагичното. При първия носител на трагическата вина носи съзнание за нея и на собствените си граници противопоставя висотата на героичното си страдание. Докато при втория злото се мисли така надхвърлящо човека, че той не може да му противостои по никакъв начин. Тези версии можем да разпознаем въплътени съответно във физически гинещия, но морално побеждаващ герой, и в дегероизирания персонаж.

**Трансгресия** - от лат. *trans*- отвъд + *gradī* -ходя. Нарушение, прекриване на закон, правило или дълг.

**Трансцендирам** - от лат. *trans* - „отвъд“ + *scandere* - „изкачвам се“, издигам се над, излизам извън обсега на, превъзхождам, надминавам, бивам отвъд.

**Тропи** - наред с фигурите и стилистическите похвати, разновидност на стилистическите средства. Отличават се с иноказателното си въздействие и с преносния см. на думите и на изразите при съпоставянето на прояви и явления, от които на някои от тях се приписват свойства каквито те обективно не притежават.

**Тропи и фигури** - Фигурите на езика, събирателно название за тропи и реторически фигури (разграничаване, познато от Античността), обикновено се разглеждат като „украза“ на речта, необичаен начин да се наричат нещата, отклонения от представите за норма. Чрез тях се пораждат смисли, и благодарение на новите връзки, които се откриват, те съживяват езика и разкриват повече възможности за мисловни (респ. езикови) обрати.

Фигурите на езика раздвижват „собственото“ инертно състояние на езика, правят го „живо“, придават привлекателност на словото.

Тропите (от гр. *tropos* - начин на изразяване) обикновено се разглеждат като езикови фигури, които постигат ефектите си чрез променяне обичайните значения на думите. Говорещият може да замени едно означаващо с друго и при това заместване да породви нов смисъл. Такъв вид фигури на езика са: метафора, метонимия, синекдоха, сравнение, символ, алегория, епитет, хипербола и др. Фигурите (от лат. *figura* - външен вид, образ) са необичаен синтаксис, чиято различна от общоупотребимата „външна форма“ създава нова изразителност на образи, идеи, мисли, чувства. Реторически фигури са: инверсия, повторение, антитеза, градация, реторичен въпрос, реторично обръщение, паралелизъм и др.

## Ф

**Фабула** - творческа предпоставка за създаването на лит.-худ. произведение, етап от идейно-тематичното му програмиране, преди да се пристъпи към творческото му въплъщаване. Ф. следва след темата и замисъла, а върви след сюжета.

**Фантастично** - В изкуството и по-конкретно в литературата като фантастично се определя използването на свръхестественото или привидно свръхестественото.

Употребата на фантастичното разчита на представата за ясни граници между нещата, възможни по законите на природата, и свръхестествените, невъзможните неща. Тъкмо тези граници боравеиците с фантастични образи творби нарушават и така създават у читателя чувство на несигурност как да ги тълкува и как да откликва на изобразеното и/или разказаното в тях. Объркването обикновено се фокусира върху говорещия в текста или върху главния герой. Най-банални неща като семейния живот, професията, приятелските връзки, дори обикновените делнични грижи за него се оказват или без значение, или твърде проблематични. Объркването е функция от желанието да се изразят такива страни на човека, които обществото осъжда и за които не съществува адекватен език. Литературната наука акцентира върху взаимовръзката между употребите на фантастичното и обществото, в което те се появяват. В общество, в което разумът претендира за хегемония и вездесъщност, индивидът започва да осъзнава своята зависимост от сили, които не подлежат на разумно обяснение. Ужасът от свръхестественото в текста се схваща като израз на вложения в основата му социален ужас. Желанието да се направи животът „послушен“ на социалните конвенции и все пак задоволителен спрямо онова у човека, което не подлежи на „обобществяване“, се превръща в опит да се превъзмогнат човешките ограничения. Използващите фантастичното произведения рядко представят обществено утвърдените начини на живот в добра светлина - стремежът да се надскочат собствените ограничения очарова читателя и прави всяка присъда двусмислена.

**Фейлетон** - от фр. *feuilleton* - „лист“ - Обикновено е невъзможно да се каже кога се появява определен жанр. На пръв поглед с фейлетона нещата са различни, тъй като е известно не просто времето, а дори датата - 28 януари 1800 г., когато във френския „Журнал дьо деба“ се е появил първият „допълнителен лист“. Както и преводът от френски обаче посочва, първоначално не става дума за определен „жанр“, „вид“, „род“, „тип“ писане, а за понятие от речника на вестникарите. Затова и текстовете, които сега сме склонни да преценяваме като фейлетони за дълго време, до началото на XX век, в България са били наричани „подлистници“. Листът, който поставяли във френските вестници, е допълнителен, защото е трябвало да събере всичко, което изглеждало встрани от нормите на сериозността на вестниците. На този лист са се публикували и писма до редактора на вестника, и малки обяви, и поздравления, и представени в стихове любовни признания.

По-късно това разнообразие и формална несъвместимост на текстовете, които допълнителният лист събирал, става характеристика на текстовете, които определяме като фейлетони. Поради това, че фейлетонът може да побира в себе си, да съвместява различни жанрови форми и норми - на приказка, но и на закон, на молитва, но и на пътепис, на писмо, но и на некролог - не може да се каже, че е жанр. Ако фейлетонът е различим чрез някаква норма, правило, тя е, че при него няма правила. Така е, защото фейлетонът е произведение на риториката, а тя не се занимава с истината, а с убеждаването. Ето защо, като уникално, а не универсално събиране на правила и норми, за фейлетона са характерни подмяната на езиково конструираните светове и въвличането в определени очаквания и в определена „логика“ на аргументацията.

Подмяната е възможна, защото светът не е очевиден, а направен от езика и това означава, че по-успешен е онзи текст, който може да ни убеди, че тъкмо неговият език е съответен на един вече загубил автентичността си свят. Така в „По „изборите“ в Свищов“ на Алеко Константинов словосъчетанието „морално влияние“ ще се окаже център на войната за света, към който фейлетонът посочва.

Въвличането в определена аргументация при фейлетона означава да се използват всякакви възможности за създаване на връзки между неща и значения, които в света и езика изглеждат твърде далечни. Създадената в „Честита Нова година“ връзка между пожеланието и даването на пари променя значението на самото пожелание

изцяло в края на фейлетона. Фейлетоните ни въвличат и в определени очаквания, за да могат след това да ги разпадат и така да предизвикат смях. Така е във фейлетона „Избирателен закон“, в който нормата на буквалното четене на законите още в началото на текста е отменена от буквалностите на българската реалност. Често от различните жанрови структури, които фейлетонът използва, остава само жанровото название. То обаче е достатъчно да „оживи“ жанровата памет на читателя, която фейлетоните употребяват по всевъзможен начин.

Важна за фейлетоните е и въведената през 1829 г. във Франция формула „продължава в следващия брой“. По такъв начин, в практиката на вестниците поредицата от фейлетони на един автор се оказва непрестанно разрастващ се текст не само поради единството на стила, но и поради онова, което можем да наречем „риторическа икономия“. Такава икономия има, когато определен израз или определен образ, поради разнообразните контекстове на употребата си, активира значенията, с които е бил свързан при всяка нова поява. Например „Морално влияние“ в текстовете на Алеко Константинов е последователно обикновено словосъчетание, име на клуб, име на човек, но и всичко това наведнъж.

**Фикция (Фикционалност)** - В езика, на който говорим за литературата, думата фикция използваме обикновено като синоним на художествена измислица. Фикцията можем да мислим като прекъсване - прекъсване на безкрайността било на събитията и човешките действия, разположени във времето (*praxis-a*), било на *pathos-a* - на нашите страсти (любови, омрази, тъги...), която безкрайност характеризира непосредствения ни жизнен опит. Ние, разбира се, сме смъртни същества, но на нас ни убягват както началото, така и края на собствения ни жизнен път - не можем да твърдим, че сме присъствали на раждането си, нито че ще присъстваме на смъртта си. И тази незавършеност (ние винаги си предстоим: „надеждата умира последна“, надживява ни) не ни позволява да постигнем сами, без посредничеството на нашите дела и творби, смисъла на съществуването си. От нея ни избавят творенията на изкуството, в т. ч. и тези на литературата, защото за разлика от живота, текстът има начало и край. Чрез тях произведенията придават очертания, граници, обем на жизнения опит - оцелостностяват го, и така - ограничавайки го („прекъсвайки“ го), му набавят някаква умопостижимя форма, приписват му някакъв възможен смисъл.

Повествователните текстове се ангажират с обосноваването на човешките действия и техните времеви значения. В тях с помощта на съчинената интрига (сюжета) разпръснатостта и многообразието на причините и обстоятелствата на ставащото, на мотивите и неволните следствия се преодолява в свързаността и „необходимостта“ на разказваната история, а нищо неозначаващата последователност или едновременност на отделните събития - във времето ѝ единство: „едно, после друго...“ става „едно - следователно друго“. Затова Р. Барт казва, че основната работа на простото минало време (обичайното време в разказването) е да поддържа недоразумението между темпоралност и причинност - да представя времеви като каузален ред.

Поетическите текстове се занимават с „основата“ на човека - с онова, на което той не може да посочи себе си като „автор“ (да каже: „Аз направих това и това“), а което по-скоро „понася“, от което „страда“ - „Природата“ у себе си. Приоритет на поетическите текстове е конструирането и овладяването на емоционалните, етическите, аксиологическите значения. Това овладяване става с „посредничеството“ на фигуративния език, който чрез ред мистифициращи смисъла похвати (даване предимство на изразяването пред означаването, отхвърляне на обичайната словоупотреба, необичайно свързване на думи, „слепване“ между звука и смисъла) прави възможно въобразяването на една значеща и затова - смислена „Природа“.

**Футуризм** - Футуризмът (от лат. *futurum* - бъдеще) е едно от основните авангардни течения в Европа от началото на ХХ в., получило най-голямо разпространение в Италия и Русия. За начало на италианския футуризм се смята



манифестът на Филипо Томазо Маринети (1909). Прокламиращи радикално скъсване с традицията, италианските футуристи се обявяват за поезия от „думи на свобода“, т.е. поетически език, освободен от синтаксиса и от всякакви логически връзки и притежаващ максимална свобода в образността и метафориката, които внушават интензивността на емоцията. Това води до експерименти с типографията и графичното оформяне на текстовете, до прилагането на колажна техника. За италианския футуризм са характерни не само естетическата агресивност и провокация към конвенционалния вкус, но и изобицо култ към силата, към войната като „хигиена“, към разрушението. (срв. „Ето защо ние заявяваме: ... Войната е красива, защото посредством противогазовите маски, всяващите ужас мегатони, огнепръскачките и малките танкове доказва властта на човека над покорената машина. Войната е красива, защото освежава мечтаното метализиране на човешкото тяло. Войната е красива, защото обогатява цъфналата ливада с огнените орхидеи на картучниците. Войната е красива, защото обединява пушечния огън, канонадите, затишията между престрелките, благоуханията и миризмите на разложението в една симфония. Войната е красива, защото създава нови архитектури като тези на големите танкове, на геометрично подредените самолетни ята, на димните спирали над горящите села и много още...“ - Ф. Т. Маринети) Футуристите опоетизират урбанистичната цивилизация с нейната динамика и безличност, технологичната, което набавя интензивност на живеенето. Руският футуризм се развива в две течения - кубофутуризм и егофутуризм. Общото за течението е остро усещане за неизбежност на краха на старото и стремежът да се предусети и осъзнае през изкуството идващата радикална световна промяна и раждането на новото човечество. Творчеството е не подражание на природата, а нейно продължение, което чрез волята на човека създава новия свят. Оттук и разрушаването на конвенционалната жанрова система, крайните езикови експерименти, настояването за безкрайна свобода в словотворчеството и неологизмите, чак до изобретяването на индивидуален диалект (т.нар. заум), пределното разширяване на литературния език от „самовитото“ (самодостатъчното) слово до словото - социално действие, необходимо за живота.

**Х** **Характер. Персонажна система** - В поетиката на Аристотел характерът (гр. *charakter* - признак, особеност) е изцяло подчинен на понятието действие, и обратното: „Понеже подражаващите изобразяват действащи лица, а те по необходимост са или добри, или лоши (характерите почти винаги се свързват само с тези качества, тъй като, що се отнася до характера, всички се отличават с порочност или добродетелност), представят ги или като по-добри от нас, или като по-лоши, или като подобни нам, както постъпват живописците. Действащите лица по необходимост имат определени качества на характера и мисълта (защото по тях окачествяваме действията). Две са естествените причини на действията - мисълта и характерът.“

За да получи характерът свой отпечатък, трябва да се превърне в „лице“, в завършено „същество“, което, независимо дали е „обект“ или „субект“ в света на текста, има собствена „структура на личността“. За да бъде оразличен един характер от друг, трябва действията му да са достатъчно различни, за да е оправдано споменаването им, но също така достатъчно да си приличат, за да се разпознае персонажът (от лат. *persona* - лице). Или с други думи - приликата е цената на персонажа, а разликата - неговата стойност.

Съществуват различни типологии, които „класифицират“ персонажите, внасяйки идея за системност в описването на функциите им. Динамични са променящите се персонажи, а статични са тези, които остават непроменени през целия разказ. Особен случай на статичен персонаж са типове - характеристиките им не само остават идентични, но са малобройни, а и често представляват най-висока степен на проява на

дадено качество (напр, Тартюф - лицемерие). Според важността на ролята в разказа са главни (герои или протагонисти) или второстепенни, задоволяващи се с епизодична функция, имащи значение само като средство за разкриване особеностите на главните.

Според функцията на персонажите в действието могат да бъдат разграничени: вредител, дарител, помощници, посредник, изпълнител, фалшив герой (Вл. Проп - „Морфология на вълшебната приказка”). Тези функции не съвпадат с персонажите, а съответстват на ролите, което определя три случая на отношения: една роля - няколко персонажа, една роля - един персонаж, няколко роли - един персонаж. Подобна класификация налага персонажите да бъдат разглеждани не според това, което са, а според това, което вършат (А. Ж. Греймас), оттук и названието актанти. Светът на персонажите е подчинен на структурата на три смислови оси: комуникация, желание (или търсене), изпитание, проектирани в отношенията - Субект/Обект, Дарител/Получател, Съюзник/Противник.

Персонажът се появява по различни начини. Първият е името му. В някои случаи то възвестява какви свойства ще бъдат приписани на притежателя му (напр. Ангелинка от едноименния разказ на Ел. Пелин). Може да бъде характеризирани, пряко когато повествователят сам разкрива особеностите на героя (обичаен похват в разказите на Ив. Вазов, за когото д-р Кръстев пише: „ Той никога не дава на лицата си да завладеят съвсем вниманието на читателя, никога не ги оставя да разправят надълго и нашироко. Той не би имал толкова търпение да ги чака да повтарят и пъшкат. Ще се нагърби, ще изтика настрана героите си и на две на три ще ни разкаже, каквото трябва.” ), и косвено - чрез действията или от начина, по който персонажът възприема другите (Елин-Пелиновите герои). Друг специфичен похват е използването на емблема: принадлежащ на персонажа предмет, начин на обличане или говорене, мястото, където живее - напомняни всеки път при споменаването на персонажа, натоварени с ролята на различителен признак (разказите на Йордан Йовков).

**Хипербола** - стилистическа и реторическа фигура, широко разпространено изразно средство за постигане на образност и речева експресия чрез преувеличаване на някои действителни прояви в противовес на т.нар. литота. Основана е на сравнение между две явления, между които съществува само идейно, но не и реално средство.

**Хоризонт на очакване** - Литературното понятие хоризонт на очакване, формулирано от идеолога на рецептивната естетика Ханс Роберт Яус, има своите корени във философията, защото е свързано с проблема за разбирането като специфичен начин на познание за човешките дела и творби и за себеразбирането на човека. Конструирането на понятието става възможно благодарение на преодоляването както на утопичния възглед, че е възможно прокаране на ясна граница между субекта и обекта на познанието, така и на представата, че познанието е чисто субективно, независимо от никакви външни фактори, а също и на илюзията, че може да се проникне в чуждото съзнание (например в това на автора на някоя творба) и така то да бъде разбрано непосредствено.

Всеки човек е част от историята. Неговите вкусове, възгледи, ценностна система - „инструментите”, посредством които опознава продуктите от човешката дейност, са определени от културноисторическите обстоятелства на времето, в което живее, под формата на предразсъдъци, и никой не може без остатък да ги рационализира. Човекът е винаги в конкретна ситуация, ограничаваща възможностите за наблюдение. А хоризонтът е зрителният кръг, включващ и ограничаващ всичко онова, което е видимо от една точка, и в същото време - отварящ перспективи, даващ възможност да се гледа отвъд най-непосредственото, най-близкото. Разбиращото общуване между две културно и/или времево далечни съзнания се състои като „ сливане на хоризонти” - като пресичане на техните визии в далечината и отвореността. То е опосредено от интерпретацията на знаците, творбите, текстовете, в които се е обективирало отчасти съзнанието на техните автори и следователно и на културната епоха, на която те са принадлежали, обитавайки я. Хоризонтът на очакване на читателя на

даден литературен текст Яус описва като система от очаквания - резултат от предварителни представи за жанра в историческия момент на появата на всяко едно произведение, от формата и тематиката на предварително известни произведения (читателския опит) и от противоречието между фикция и действителност, между поетическия и практическия език. Системата от очаквания е резултат не от съзнателна, преднамерена дейност на читателя, а от най-често спонтанно следване на преобладаващата в конкретния исторически момент - наложената от общественно-политическите институции (сред които - на първо място - литературното образование в училище, още - литературни клубове, салони, авторитетни капацитети в областта на литературознанието и др.) художествена норма на епохата - система от предписания за „как-во“ и „как“ - създаване на „образцови“ произведения на изкуството и в частност - на литературата. Например за 90-те години на XIX век, когато започва социокултурната диференциация у нас, „Под игото“ е роман, докато за социалистическата култура, налагаща епичната гледна точка като свръхценна, Вазовото произведение е епос.

В процеса на четене на текста системата от очаквания се възпроизвежда или потвърждава, или променя частично, или варира. Читателят може да възприеме едно ново литературно произведение както в по-тесния хоризонт на литературните си очаквания, така и в по-широкия хоризонт на житейския си опит.

**Художествена измислица** - основна предпоставка на лит.-худ. творчество като естетическо преосмисляне на жизнения опит на писателя при създаването на образи и ситуации, по-живи и по-трайни от действителните, понеже са резултат на творческо обобщение. Х.и. е пресъздаване на действителността в нови проекции и в друга светлина при посредничеството на творческото въображение.

**Художествена комуникация** - В ситуацията на устно общуване този, който говори, и този, който слуша, споделят общо време и пространство - разполагат с обща координатна система. Това, за което се говори (референтът на дискурса) - „нещо“ от света), е по еднакъв начин ситуирано в околния свят за събеседниците. А онова, което говорещият иска да каже (за референта), и онова, което слушателят разбира, могат да бъдат доведени до тъждество (чрез достатъчно уточнявания - отговори на въпроси като: „За какво говориш?“, „Това ли искаш да кажеш?“): думите попадат точно върху „нещо“ от света, което е едно и също и за говорещия, и за слушащия. Метафорично казано, в устното общуване смисълът на казаното (онова, което се казва) „угасва“ в референцията (онова, за което се говори): думите „изчезват“ в нещата.

Писмената комуникация променя това положение радикално. Писателят отсъства от ситуацията на четенето, точно както читателят отсъства от ситуацията на писането. Те вече не споделят едно и също време и пространство: писането не е частен случай на говоренето, нито четенето - на слушането. Понеже думите означават различни неща в различни контексти, когато четем, не можем да сме сигурни, че онова, което разбираме, е същото, което авторът е имал предвид. Смисълът на написаното вече не можем да отнесем сигурно и еднозначно към определено „нещо“ от света, защото нашето „около“ и това на писателя не е едно и също. Казано по друг начин, референцията - насочеността на дискурса към света, в писмото се оказва прекъсната: думите престават да отстъпват пред нещата. Като читатели ние можем да останем в тая прекъснатост и да обясняваме текста през неговите вътрешни отношения, през структурата му. Тогава ще имаме само структура (на текст) - без свят и без автор. Можем също да се опитаме да отстраним прекъснатостта на текста, да го довършим с думи. Тогава ние ще го интерпретираме. (Интерпретацията не се противопоставя на обяснението, а го включва в себе си: колкото по-добре обясняваме, толкова по-добре разбираме.) Благодарение на това, че текстът (писменият текст) не сочи към „нещо“ от света (от извънезиковия свят), той става свободен да влезе в отношение с всички останали текстове, които заемат мястото на обстоятелствата, заобикалящи



събеседниците в устното общуване. Това отношение поражда квази-света на текстовете, или литературата.

В пространството на литературата, разбиран в най-широк смисъл - като писмо (да си припомним, че *litera* значи „буква“), художествените текстове се полагат по особен начин. Художествения текст можем да мислим различен от другите по това, че той създава специфични отношения между явни и неявни значения, между казано и подсказано; като текст, в който се казват различни неща за едно и също нещо и читателят не е задължен да избира между тях, а по-скоро е призван да ги мисли заедно. Например Вазовият роман „Под игото“ определя „българите в предвечерието на Освобождението“ като „един народ поробен“, който „никога не се самоубива“ (главата „Силистра-йолу“), като „един народ... нетърпелив да понесе кръста си на Голгота“ (главата „Пиянство на един народ“) и като „млад народ поет“ (главата „Пробуждане“). Тези проблематично съгласуеми от логическа гледна точка спецификации читателят е приканен да мисли и въобразява „заедно“, да разбере смисъла на това художествено продуктивно разноречие на романа - да го интерпретира.

Ако обобщим казаното дотук, ще стигнем до извода, че художествената комуникация означава възвръщане на живото общуване на замълчалия в писмото художествен текст чрез интерпретирането му като рефериращ „само“ всички останали текстове (всъщност за конкретния читател - тези, които той е прочел, разбрал и обикнал).

**Хумор** - наред със сатира, основна форма на естетическата категория комично, компонент на разнообразни видове и жанрове на хумористично-сатиричната литература. Хумор е способността на хората да се забавляват, като използват езика и комуникацията, за да изразят отношение към себе си, към други хора, обекти или ситуации.

Вербалният хумор е фигура на речта, понякога определяна като реторическа, чрез която фигуративният език се отклонява от недвусмисления, буквален език на изказване на света.

Хуморът има различни проявления, в зависимост от степента на изразено отношение към субекта или обекта на изказването.

**Ирония** (от гр. *εἶρων* (неодобряващ себе си), е литературен или реторически способ, при който е налично несъответствие между казано и разбрано, между действие и резултат, между очаквано и случено като противоположен ефект, между положени усилия и техните следствия. В по-общ план иронията е разминаването между реалното и идеалното, между разбирането на реалността, или очакванията от реалността и това, което действително се случва.

**Сарказъм** е презрително отношение или жест към субект, обект или ситуация. Сарказмът е вид вербална ирония, чрез която се уязвява разминаването между възнамереното значение и неговото езиково изразяване. Сарказмът е езиков изказ на прикрит гняв или раздражение. Думата сарказъм произлиза от старогръцката дума *sarkastmos*, от *sarkazein* - захвавам устни с гняв, а корена на думата *sarx*, *sark* означава „отрязвам парче плът“. Сарказмът е описван като „най-ниската форма на хумор с най-високата форма на съобразителност“.

**Сатира** - терминът има широк обхват на дефиниране - отношение, което чрез езика се изразява към отделен субект или група от хора, идея или становище, институция или социална практика. При всички случаи обаче, сатира е критикуване чрез осмиване, което е сурово и язвително, и често влиза в роля на симулирана промяна, с което изисква реформа в явлението, което е обект на сатирично изобличение. Така например в много от сатиричните текстове, гледната точка на представяне на събитията влиза в противоположната позиция на стойностното и чрез това преобръщане през смях критикува недостойното и остойносттава неговата противоположност.



**Ц** **Цитат** - Проследяването на етимологията на думата ни отвежда до съдебната зала - *cito* означава призовавам. Свидетелят е призован да приведе доказателствата колкото е възможно по-точно. Сетне „цитат“ започва да се нарича публичното четене на заповед. Историята на цитата здраво го свързва с гласа, институцията и истината.

Интересът към цитата в литературата се засилва с пораждането на идеята за интертекстуалността (междутекстовостта). За Жерар Женет цитатът е „най-експлицитна и най-буквална“ форма на интертекстуалността, която Жерар Женет мисли като „ефективно присъствие на един текст в друг“. Следните мнения илюстрират понятието интертекстуалност:

„...всеки текст е конструиран като мозайка от цитати, всеки текст е абсорбиране и трансформация на друг...”

Юлия Кръстева

„...стилът е процес на цитиране, тяло от формули, памет, културно наследство...”

Р. Барт

Видно е, че „цитат“ може да се употребява в широкия смисъл, като дума, назоваваща „диалогичните отношения между текстовете и вътре в текста“ (М. Бахтин). Тогава като цитат можем да разглеждаме цял ред прояви на междутекстови отношения като алюзия, реминисценция, парафраза, имена на митологични и литературни персонажи, заглавия, паремии, общи места, фолклорни трафарети... - неизброимо множество форми на „текст в текста“.

Ще спечелим, ако разглеждаме цитата и в тесния смисъл - като чуждо слово, възпроизведено в различен контекст, което изказването маркира (често чрез наслагване на сигнали, указващи речевото действие „цитиране“) като чуждо, изречено от друг субект на изказа слово. Чрез цитата, разбира се така, изказването обръща внимание на самото себе си и на собствената си „многогласовост“.