



ЖАНРОВА СИСТЕМА НА ЛИТЕРАТУРАТА

- *художествен жанр, епос, лирика, драма*
- *роман, повест, разказ, фейлетон, сатира*
- *ода, елегия, балада, сонет, лирическа миниатюра, поема*
- *трагедия, комедия*

ЖАНР НА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ ТЕКСТ

В най-общ смисъл това е начинът, по който се изразява светоотношението на автора: чрез разказ (история), чрез преживяност (мисли, емоции, състояния) или чрез разиграване на действие (имитиране на случването „тук и сега“). Оттам и трите родови жанра са епос, лирика, драма. Те имат своите жанрови видове:

ЕПИЧЕСКИ ЖАНРОВЕ: основните са „разказът“ (малко събития за кратко време с малко герои – „По жицата“ на Й. Йовков), „повестта“ (събитията обикновено са обвързани с историята на няколко герои, а времето и пространството изграждат техния житейски свят – „Гераците“ на Елин Пелин), „романът“ (много събития с много герои на различни места за по-продължителен или по-наситен период от време – „Тютюн“ на Д. Димов);

ЛИРИЧЕСКИ (ПОЕТИЧЕСКИ) ЖАНРОВЕ: много и разнообразни в зависимост от тематичния избор и изказаните настроения, например „елегия“ (споделяне на тъга, разочарование, несбъднати надежди – „Майце си“ на Ботев), „ода“ (възхвала на нещо с обществена и/или историческа значимост – „Родната реч“ на Вазов), „интимна / любовна лирика“ (разкриване на съкровени лични чувства, преживявания, които понякога търсят обяснение и чрез оглеждането в другия – „Среща“, „Ще бъдеш в бяло“ на Яворов), „гражданска лирика“ (разсъждения по значими социални проблеми – „Линее нашето поколение“ на Вазов), „лирическа миниатюра“ (кратка поетическа форма, наситена с многозначност – „Спи езерото“ на П. П. Славейков), „сонет“ (създадена през Ренесанса поетическа форма от 14-стиха, организирани в 3 четиристишни и една двустишна строфа или в 2 четиристишни и 2 тристишни с определен начин на римуване – „Пловдив“ на Дебелянов) и др.;

ДРАМАТИЧЕСКИ ЖАНРОВЕ: в зависимост от посоката на действието основните са „трагедия“ (движение от щастие/хармоничност към нещастие/хаос – „Хамлет“ на Шекспир) и „комедия“ (от нещастие/ хаос към щастие/хармония – „Криворазбраната цивилизация“ от Д. Войников);

ОДА

Одата (от гръцки „ode“ - песен) е жанр на лирическата поезия с възторжени чувства на възхвала на героични събития и подвизи на велики личности. В античността ода се е наричало всяко стихотворение, изпълнявано в хор. По-късно с думата се означава предимно лирическа хороводна песен с тържествен, приповдигнат, морализаторски характер. Античните оди биват три вида: хвалебствени, оплаквателни и танцови. През епохата на класицизма одата процъфтява, отнесена към „висшите“ жанрове, възпяваща велики личности и събития.

Макар и със съществени изменения, одата е характерна и за епохата на романтизма. Поетите-романтици възпяват природната красота, хуманистичните идеали, свободолюбието (Александър Пушкин, Гьоте, Фридрих Шилер). В българската литература най-значими постижения бележат: Иван Вазов („Епопея на забравените“), Димитър Попски („Ода на Софроний Врачански“).

Названието ода произхожда от древногръцка дума, означаваща „песен“. Свързва се с традицията на покровителстваната от музата Полихимния древногръцка тържествена хорова песен (химн) в чест на боговете и героите. Върху тази основа възникват хвалебствени песни, посветени и на хора, преди всичко на героите от войните и на победителите в олимпийските игри. Тези песни се наричали епитилии. Думата ода едва по-късно става название на един общ жанр стихотворения за възхвала, което обикновено се свързва с дейността на особено издигнати хора - царе, герои, победители и т.н. Жанрът получава развитие в епохата на класицизма, в творчеството на автори като Малерб, Боало, Ломоносов и т.н.

В основата на одата е типът герой, известен ни от простата форма на легендата, но разработката му се доближава не толкова до класическото християнско житие, колкото до това, което в християнската цивилизация се нарича похвално слово. Героят получава типично легендарен облик с всички съпътстващи го характеристики - качествена разлика от обикновените хора, изразяваща се в чудото (победа, огромна обществена заслуга, рекорд), предметна сила и особен житейски път, характеризиращ се с легендарни атрибути, особени названия на героя, легендарни подвизи, култ към реликвите и т.н. В основата обаче лежат ценности и събития, които засягат цялото общество - изключителна гражданска доблест, големи национални изпитания и победи, революционни романтически сюжети и т.н.

В противоречие с названието си обаче одата има не песенен, а подчертано реторически характер. Нейният стих е тържествен и внушителен, езикът ѝ е изпъстрен с множество реторически фигури и тропи, стилът е приповдигнат и величествен. В класификацията на Класицизма, която дели жанровете на „високи“, „средни“ и „ниски“, одата е единственият лирически жанр, който се причислява към „високия“ стил. Обикновено стиховата ѝ организация е издържана в т.нар. стих сандрин (вариант на шестстъпния ямб) и в десетостишни строфи, ала това важи по-скоро за класицистичните образци. Но и в епохата на романтизма одата продължава да търси специфични стихови и стилистични похвати, които да изразят особената тържественост и приповдигнатост на внушението.

Най-значителните произведения, представящи у нас жанра на одата, са стихотворенията от цикъла на Иван Вазов „Епопея на забравените“. В този цикъл съвсем естествено се проявяват типичните за одата характеристики - легендарен герой, строга и тържествена реторическа организация, повишен драматизъм и сила на емоционалното въздействие и т.н. Най-значителният образ - този на Левски - и до ден-дневен се възприема в националното съзнание преди всичко през призмата на прочутата Вазова ода.

ЕЛЕГИЯ

Елегията също има древногръцки произход и се свързва с древния погребален ритуал. А названието ѝ идва от една специфична за античната поезия стихова форма - т.нар. елегически дистих. Съвсем скоро обаче, още в рамките на елинизма и римската култура, елегията започва да се използва предимно за изразяване на по-„житейски“ страдания - любовна мъка, жалби по напразно изживения живот и т.н. В епохата на Класицизма и Романтизма се развива т.нар.

гражданска елегия, при която тематиката представя преди всичко големи национални и обществени проблеми. Характерен пример в нашата литература е стихотворението на Христо Ботев „Елегия”. В романтизма обаче елегията намира благоприятна почва и за чисто личностната си проблематика, доколкото всички идеи на романтизма са свързани с представата за попадналия в оковите на бездушното общество индивид и неговото отчаяние („мирова скръб”) от безцелния и жалък живот. Най-значителните романтически поети създават на тази основа забележителни по дълбочината си поетически изповеди („И скучно, и грустно” на Лермонтов, „Для берегов отчизней далкней” на Пушкин, „Самотният бор” на Хайне и т.н.).

В основата на елегическата концепция за обета лежи несъвпадението между идеал и реалност, която немският романтик Шилер извежда като основен критерий в статията си „За наивната и сантименталната поезия”. Това несъвпадение може да се тълкува обаче по различен начин - като сатирично или като елегично, като те двете се противопоставят на идиличната концепция за света, при която идеалът и реалността съвпадат. За разлика от сатирата обаче елегията не предполага дистанция между лирическият герой и несъвършения си обект, а по-скоро идентифициране, вътрешна съпричастност с него. Такава е и очакваната от потенциалния читател реалия - отъждествяване със страдащия герой и вътрешна съпричастност.

За разлика от одата елегията няма нормативно определени стилови и структурни характеристики. Тя може да бъде реторически издържана, каквато е например Ботевата „Елегия”, но може да има и съвсем приглушен интимен характер, свързан или с песенното преживяване, или дори с чисто графическото оформяне на т.нар. лирическа миниатюра. Оттук и много по-голямото разнообразие при елегията на стилови похвати, изразни средства, стихова организация и т.н., които трудно се свързват с някакви представителни за жанра стихови размери или стихови равнища, както това става при одата. В българската литература от XIX и началото на XX век елегията е широко разпространен жанр - още от гражданските елегии на П.Р. Славейков - „Не пей ми се”, Ботев – „Майце си”, „Елегия”, Яворов - „Есенни мотиви”, поетите символисти и т.н. Най-изявен и проникновен автор на елегии е Димчо Дебелянов, чиито произведения „Под сурдинка”, „Аз искам да те помня все така”, „Помниш ли, помниш ли”, „Скрити вопли” и други остават недостигнат връх в българското елегическо творчество

БАЛАДА

Жанровото название балада е „едно от най-неустановените и най-широко употребяваните - по-някога съвършено различни по характера си произведения носят наименованието балада. Тази разнопосочност и многозначност на думата е свързана с различните национални традиции и художествени направления. Които развиват в своите жанрови системи жанр с такова име.

Наименованието „балада” произхожда от провансалската и сицилианската лирика и е свързано с танцовия ритуал („калаг” - танцувам). И до ден-днешен в латинската художествена традиция думата балада обикновено означава стихотворение със строго определена стихова схема - осемсрични строфи от десет срички, разделени в полустихието с цезура (ритмична пауза), при която римата от предходния стих се повтаря в края на следващото полустихие и т.н., за да се

получи своеобразно ритмично „вълнение“, подобно на биенето на камбана или на люлеенето на корабче по вълните. Строфите на обикновената балада са три, докато на голямата „Кралска песен“ се прикачва и завършващо четиристишие, което синтезира и обобщава съдържанието.

В шотландската, а оттам и цялата англосаксонска традиция понятието балада е свързано преди всичко с националния епос и разказите за подвизите на националните герои. Ето защо и структурното, и въздействието оформяне на творбите следва тази основна характеристика, най-ярко проявила се в мистифицирания сборник на Макферсън за Осиан - национален митологичен шотландски герой, подобен на нашия Крали Марко.

Това, което ние най-често обозначаваме с думата балада, има корени в германската фолклорна, а по-късно - романтическа традиция, възкресяваща народните традиции, за да ги противопостави на рационалистичната употреба на античните литературни жанрове (например одата), провеждана от Класицизма.

Фолклорните изследвания показват, че темите и мотивите, характеризиращи песните, стоящи по-късно в основата на романтическата балада, се появяват в периода на спонтанното разпадане на родовото общество и неговата нравствена ценностна система. Тази ценностна система е развивана до момента от жанра на сагата и свързаната с него проста форма сага - обетът на рода - брачната връзка, кръвната връзка и родовото имущество. Тези проблеми са стояли в центъра на човешката култура още от ранната античност - да си спомним мотивите за Едип и разпадането на рода на Стридите - родовото проклятие, довело до Троянската война, по-сетнешното убийство на Агамемнон от съпругата му Клитемнестра и нейния любовник Егист и последвалото отмъщение, превърнало се практически в майцеубийство от децата на Агамемнон - Орест и Електра.

Във фолклорната традиция подобни конфликти, свързани с брачната връзка, кръвната връзка и родовото имущество, стават водещи в етапа на разпадане на традиционното патриархално устройство, особено пък във времена на национално унижение. За това свидетелстват и многобройни данни от нашата родова история - песните за откъснати от семействата си еничари, които по-късно се връщат по родните места и насилват сестрите си, песента за мъртвия брат, отровен от брат си заради заграбване на жена му и имуществото му, песента за Лазар и Петкана, завършваща със смъртта на цялото семейство, защото единият от братята (Лазар), нарушава неписания закон на родовото устройство никой да не се жени за прекалено отдалечен род.

Всички тези мотиви влизат в романтическата поетическа традиция, която им дава и едно чисто романтическо тълкуване - темата за злата и несретна съдба на човека сред враждебния и заплашителен свят, където властват тъмните сили и Смъртта. Зараждащата се от пелените на старото патриархално общество човешка индивидуалност е заплашена преди всичко от своята откъснатост от колективното битие, макар и с всички сили да се стреми към самоутвърждаване. Това е един високо драматичен и зареден с трагизъм конфликт, който особено допада на поетите романтици. В резултат на този конфликт се появяват многобройни произведения, при които човекът попада във водовъртежа на трагичната си съдба, загубен сред враждебния, населен от тъмни сили свят, но същевременно утвърждава своето собствено право на самоопределение. Обетът на баладата е подчертано романтически, наситен с взаимстваните от фолклора теми и мотиви за

тъмни и разрушителни сили, символизиращи стихийната сила на природата. На нея обаче е противопоставен не организираният родов ред - патриархалната култура, а по-скоро самотният и горд човешки дух със своето индивидуално човешко достойнство. Така се раждат знаменитите балади на Гьоте, Шилер, Хайне и други, които у нас биват преведени още в началните етапи на Възраждането, далеч преди идеологически целенасочената европейска ориентация на Пенчо Славейков и кръга „Мисъл“. Не без значение е и близостта, която българските поети чувстват, между европейската (германската) балада и нашия собствен фолклорен опит, който винаги е бил един от фундаментите на българската възрожденска традиция – „Изворът на Белоногата“ от П.Р.Славейков, „Хаджи Димитър“ на Ботев, „Чума̀ви“ от П.П.Славейков и т.н.

Съществува и още една разновидност на романтическата балада, която представлява своеобразно връщане на романтическата традиция към фолклорните ѝ корени, но вече в лоното на градския фолклор. Това е т.нар. панаирджийска балада, чиито изпълнители обикновено са пътуващи певци. Те разработват романтическия мотив за злощастната съдба на човека и разпадащия се родов свят по един малко или повече вулгарен и принизен начин, разказвайки за безкрайни нещастия, безсмислени убийства, природни катаклизми и т.н. Така те създават една субкултура на ужасното и страховитото, превръщайки го в ефектно зрелище, гарнирано с неизбежния фаталистичен „морал“ - поучителна и с мистичен характер сентенция за злощастната човешка съдба, произнасяна в края на баладата.

Панаирджийската фаталистична балада става един от източниците на съвременната масова култура от разновидността на „ужаса“, чиято задача за разлика от карнавалния ужас обаче е внушаването на своеобразен фатализъм и примирение спрямо тъмните сили, управляващи нашата съдба. И тук трябва да бъдем особено внимателни, защото не всичко, което се характеризира като „ужас“, има фаталистичен характер, често пъти той е само изразно средство, с чиято помощ се поставят сериозни хуманитарни проблеми подобно на използването на ужаса в романтическата балада. Така че определянето на баладата като произведение, което използва митологични образи и мотиви, е най-малкото недостатъчно - жанрът трябва да се определи и от гледна точка на неговата социална функция, която е много различна при романтическата балада и при фаталистичния „морал“ на „панаирджийските балади“.

СОНЕТ

Сонетът е стихотворение от четиринадесет стиха, при което отделните стихове се групират в строфи според няколко модела. Така нареченият италиански сонет започва с две четиристишия (катрени) и следващите ги две тристишия (терцети). Ако сонетът е царски, то римите в първите две строфи са едни и същи, разположени обхватно. Римите в тристишията са или същите като в четиристишията, или се въвежда нова двойка с кръстосано или кръстосано-обхватно разположение. Еднотипното римуване на царския сонет обаче го прави твърде монотонен, затова се изисква голямо майсторство при подбора на римите. Така че въпреки многократното повтаряне на едно и също звукосъчетание все пак стихът да звучи оригинално. Тази особена трудност на царския сонет го е превърнала и в любим обект за устройване на състезания по поетическо майсторство.

В обичайния си вид италианският сонет използва няколко двойки рими - три или дори четири, като все пак се смята за удачно, ако римите от първата строфа се прехвърлят и в следващите.

Т.нар. английски или шекспиров сонет представлява една дванадесетстихова строфа, разделена вътрешно на три четиристишия според трите римови двойки, разположени обикновено кръстосано, и заключително двустишие със съседно римуване.

Особена форма на поетическа схема представлява т. нар. сонетен венец - цикъл от петнадесет сонета, при които последният стих от първия сонет се появява като начален стих на втория и т.н. Последният сонет, наречен майсторски или магистрал, се състои от четиринадесетте повторени в предходните сонети стиха. Това означава, че разработката на темата в целия цикъл трябва да се разгръща особено планомерно, така че в магистрала отделните лайтмотиви (водещи мотиви) да се съчетаят в специфичната за сонета тематична разработка, за която ще поговорим след малко.

ПОЕМА (съчетание на лирическо отношение с елементи на сюжетност – „Ралица“ на П. П. Славейков)

Вид на епоса с многобройни и разнообразни жанрове, чиито произведения са повествования в стихове и имат за общ компонент събитие, представляващо широк интерес, с участие на характерни представители на някоя обществена среда; с разновидности: лирическа, сатирична, фантастична, историко-героична, романтична, философска.

НОВЕЛА И РАЗКАЗ

За разлика от повечето разгледани жанрове новелата и разказът имат сравнително късен и чисто литературен произход. Те са резултат от развитието не на фолклорната, а на собствено литературната традиция. В този смисъл са и може би най-модерните епически жанрове.

И двата жанра произлизат от традицията на разказването, установена от класическите фолклорни жанрове като приказката и казуса и по-модерната форма на меморабилето, т.е. предаване на събитие от очевидец. В литературната традиция обаче мотивите на тези жанрове добиват една по-сложна функция - не простото предаване на събитията е водещо при тях, а свободната морална присъда, която читателят е в състояние да даде. Затова и първоначалното значение на названията „новела“ (ит. novella - новина), „повест“ (зная, узнавам) и „разказ“ се трансформира в едно по-сложно разбиране за ролята на събитието като предмет на художествената комуникация. Не самото събитие, а възможността чрез него да се изрази някаква обществена идея става водещо за развитието на тези жанрове. В този смисъл те излизат принципно отвъд елементарното поучение и непосредствения „морал“ (поука), въплътени в събитието (което обикновено се разбира като „необичайно произшествие“) и дават възможност на автора и читателя да се съсредоточат върху дискусията за моралните норми на обществото, неговите движещи сили и пр. Ненапрасно основният въпрос, около който се завъртат новелата или разказът, е въпросът какво става, когато „изведнъж“ се случи определено произшествие. Затова и новелата, и разказът не изискват от своя читател някаква директна ответна реакция - подражание, катарзис, или илюзорно преживяване на индивидуалната справедливост, а са насочени по-скоро към

размисъла, оценката и свободната морална присъда. По тази причина и характерната публика на разказа и новелата е обикновено образована литературна публика, способна да дискутира обществените норми под формата на морална казуистика.

Новелата се появява за пръв път в творчеството на Джовани Бокачо („Декамерон“) и продължава развитието си в епохата на романтизма и модернизма. Подобна е съдбата и на славянския жанр „повест“, който под влияние на западноевропейската литература преодолява своята обвързаност с повествователната традиция и се включва в традицията на разказването. По времето на романтизма новелата и повестта се приближават донякъде до романовата традиция, но за разлика от романа те представят един по-тесен и по-конкретен къс от света, обединен около определено събитие или морален казус, които се проектират в съдбата на главния герой. Затова и този жанр се цени като синтетична литературна форма на лирическото проникновение, епическата обективност и остротата на драматичното чувство.

Разказът е жанр, свързан с развитието на средствата за масова комуникация и преди всичко на вестниците и списанията. Затова и неговото развитие започва в началото на XIX век именно като вестникарско четиво, заемащо в модерната епоха мястото на традиционния ритуал на вечерното семейно или групово разказване. Тази особеност скоро довежда и до необходимостта от възникване на разказни цикли, обединени от общ герой, време и място на събитията, единен разказвач и т.н. Известни майстори на разказа стават Пушкин, Гогол и Чехов в Русия, Мопасан и Мериме във Франция, Марк Твен и О'Хенри в Америка и т.н. В българската литература най-известните майстори на разказа са Вазов, Елин Пелин и Йордан Йовков.

ПОВЕСТ

Повестта е един от традиционните епически видове в литературата, който по обseg, обем и творческо внушение заема средно място между разказа и романа. Разликите са по отношение на сюжетното развитие: по-добре разгърнато в сравнение с разказа върху няколко съществени момента, и все пак еднопланово и ограничено в сравнение с романа. Главните герои в повестите не навлизат в много сложни взаимоотношения помежду си. Повестта е все пак по-близо до разказа, отколкото до романа.

ФЕЙЛЕТОН

Фейлетон (на френски *feuilleton*, от *feuille* -лист) - жанр на публицистиката и на документалистиката. Основава се на актуални събития, прояви и теми, отличава се с критицизъм и въздействен език, ориентиран е предимно към интересите и вълненията на градското население.

Първият фейлетон се появява през 1800 г. като притурка към парижкия вестник *Journal des Debats*. Успехът му е свързан с увеличаващото се влияние на журналистиката. Със злободневното си съдържание и критическата си насоченост фейлетонът упражнява силно въздействие върху общественото мнение. Разнообразното му съдържание открива възможност за създаване на много жанрови разновидности и за специализация съобразно интересите и темпераментите на фейлетонистите.

САТИРА

Литературен похват или жанр, чрез който с хипербола, алегория, насмешка се критикуват и разобличават социални и човешки пороци. Стилът е саркастичен. Сатирата се проявява най-пълно в комедията, баснята, сатиричната поема, романа (Луцилий, Д. Ювенал, Дж. Суифт, С. Михайловски).

РОМАН

Романът е типично литературен жанр, чийто аналог и типологичен модел в света на фолклорната словесност е приказката. Макар че по-късно, през XIX век, влияние върху развитието на романа оказват и епопеята (т.нар. роман епопея), сагата (романите саги) и някои други форми на фолклорната и литературната словесност, каквито са например казусът (Криминалният роман), миракълът (трилърите) и т.н. Самото название „роман“ възниква от думата *romano*, т.е. разказ на романски (народен) език, противопоставен на латински език, употребяващ се в духовните и висшите светски жанрове. Но романоподобни четива има и по-рано, например елинистичната проза от рода на разказите за Херо и Леандър, или пък рицарските четива, получили по-късно названието „рицарски романи“, някои от които са същински романи заради централното място, което заема в тях любовната история („Тристан и Изолда“). По-късно романът прераства в основен литературен жанр, което е свързано с развитието на книгопечатането и масовото ограмотяване на населението. Това са фактори, които формират типична частна литературна публика, предимно женска. Така романът става любимо четиво за индивидуално или семейно четене. По тази причина и характерните мотиви на вълшебната приказка, господстващи в античните, рицарските или ренесансовите романи, трансформирали се по-късно в т.нар. роман пикареска (разказ за възхода и приключенията на авантюрен герой с ниско потекло, който чрез преодоляването на изпитания и благодарение на хитростта си се издига до обществените върхове), се разширяват все повече, докато не обхващат почти цялата обществена проблематика. А това дава повод на немския философ и класик на естетиката Хегел да нарече романа „епопея на частния живот“.

Връзката на романа с вълшебната приказка е многоаспектна. От една страна, в романа най-пълно се проявява стихията на разказването, проявила се преди всичко в приказката. От друга страна, за приказката са характерни и основните романови мотиви - разказ за живота и развитието на герой с обикновен произход (за разлика от високопоставените герои на трагедията или епоса), който търси път за утвърждаване в обществото, преминава през множество перипетии и изпитания и обикновено с помощта на любовна връзка успява да влезе в средите на обществения елит. Особената роля на любовта в романовия разказ довежда дотам, че самата дума „роман“ по едно време става синоним на любовна връзка, обикновено осъществяваща се в атмосфера на перипетии и трудности.

Особености на романа. Както казахме обаче, романът проявява склонност към едно всеобхватно навлизане в обществената проблематика дори тогава, когато не се касае за т.нар. социален роман, чиято основна характеристика е изследването на движещите сили в дадено общество. Историята, която се разказва в романа, има обикновено частен характер (действащите герои рядко са от ръководния елит на обществото, а ако има такива, то те не са основните герои), но всички събития в романовия сюжет се развиват върху широко описан социален фон, така че романовите събития стават представителни („типични“) за живота на обществото, тъй като до голяма степен се обуславят от него. Затова и, както вече споменахме, Хегел нарича романа „епопея на частния живот“, като тук думата „епопея“ показва социалната представителност на романовия сюжет.

Друга важна особеност на романа е неговата „сегашност“ противопоставена например на абсолютната „миналост“ на епоса. Възприятието на романовите

събития се извършва от читателя сякаш „отвътре“, той до голяма степен се явява „съучастник“, дори нещо повече - чрез механизма на идентификация с главния герой (романовият герой обикновено е от този тип, на който се „симпатизира“), читателят се вживява в ролята на едва ли не основно действащо лице в условия свят на романа. Тази особеност на жанра, дори когато се отнася за романи, чието действие се развива в миналото, допринася и за неговата изключително голяма въздействена сила. Тя подобно на акта на пеенето създава една своеобразна общност („Комунитас“) от читатели, които изпитват сякаш едновременно едни и същи емоции и размисли, защото всеки от тях, както и субектът на песента, отнася преживяванията на романовия герой лично към себе си.

Тези две особености на романа го правят наистина универсален жанр на съвременната литература, която се характеризира с много по-голяма „отвореност“, отколкото словесното изкуство на другите епохи. Романът поставя читателя в ситуацията на свободно морално съждение. Той трябва сам да направи моралния си избор чрез самостоятелно разсъждение върху представения в романовия текст житейски случай, общувайки индивидуално с текста. За разлика от романа множество жанрове поставят читателя по-скоро сред някакъв вид общност (пък било то и общността на театралния зрител или кинозрителя, споделящи „зрелището“ с още няколкостотин сродни души).

Голямото разнообразие от различни житейски казуси в романа и пределната свобода на художествената му комуникативна ситуация (индивидуално четене, необвързано с никакъв конкретен повод и ритуал) дават възможност на този жанр да обхване изключително богата гама не само от теми и сюжети, но и от въздействени механизми. Механизми свързани, както вече казахме, с въздействените схеми на епоса, сагата, вълшебната приказка, казуса, миракъла и пр. Това означава, че романовите разновидности ще се различават не само в тематиката си, но и по специфичните си въздействени възможности, а оттам и по обществената си функция. Защото в големия поток на романа попадат и произведения с подчертано елитарен характер, предназначени да поставят на художествено обсъждане големи обществени въпроси с подчертано авангарден характер (например „Вълшебната планина“ или „Доктор фаустус“ на Томас Ман), но също и откровени явления на масовата култура, чиято задача е не толкова да провокират към преценка на съществуващите ценности, колкото да ги утвърждават и да успокояват общественото съзнание по отношение на устойчивостта на ценностите (криминалният роман, любовният роман, трилърът и пр.) Разграничени според тематиката и въздействените си възможности, романите се проявяват в следните главни разновидности:

Традиционен любовен роман. Подобни четива възникват за първи път по времето на елинизма, затова ще ги срещнем и с определението античен роман, макар че самата дума, както вече изяснихме, не е съществувала по това време, а възниква едва в епохата на Ренесанса като определение за литература на народните (романски) езици. При този вид роман водеща е именно любовната интрига между главните герои като характерен детайл от трансформацията на традиционните мотиви на вълшебната приказка. Тук изпитанията, на които са подложени влюбените, не са свързани с общественото положение на героите или ако са свързани, то този фактор играе сравнително малка роля. Това обстоятелство се дължи на силното влияние на буколическата (идилическа) традиция в

романовото развитие на елинизма, което набляга повече на описанията на идиличния пастирски живот на героите, отколкото на обществените им проблеми.

Средновековен рицарски роман. Характерният мотив за преодоляването на изпитания, заложен във вълшебната приказка, се съчетава с необходимостта от утвърждаване на рицарския нравствен кодекс. Ето защо рицарският роман трансформира мотива за изпитанията в поредица от рицарски подвизи и победи, налагащи значимостта на главния герой. Тъй като е необходимо трансформирането и на понятието за брачната и любовната връзка, известният от приказката мотив за женитбата с царската дъщеря се трансформира в мотива за дамата на сърцето, на която са посветени рицарските подвизи. Но същевременно се изоставя мотивът за социалния скок в обществената йерархия чрез необичайна женитба. В някои от рицарските романи любовният мотив заема водеща роля, за да се изведе конфликтът между рицарския морален кодекс и естествените стремежи на личността. Най-характерен е примерът с Тристан и Изолда, които осъществяват своята връзка к противоречие с рицарския кодекс, защото извършват прелюбодеяние зад гърба на съпруга (за Изолда) и суверена (за Тристан) - Крал Марк.

Роман пикареска. В този роман най-ярко се осъществява основният модел на Вълшебната приказка - скокът в обществената стълбица на героя аутсайдер, изкачил се до върховете благодарение на своя приключенски дух, предприемчивостта и амбицията си. Героят пикаро обикновено е авантюрист, който се устремява към върховете на обществото, подпомаган от жена (или жени). Той преодолява социалните бариери, извършвайки различни по характера си подвизи, и разрешава множество загадки и изпитания. В началото си този роман има по-скоро приключенски характер, но по-късно авторите оценяват неговите възможности за изследване на движещите сили на обществото. През XVIII, XIX и XX век вече виждаме типичната схема на пикареската, трансформирана в големите социални романи – „Дядо Горио“ и „Изгубени илюзии“ на Балзак, „Червено и черно“ на Стендал, „Приключенията на авантюриста Феликс Крул“ на Томас Ман и пр.

Социален роман. Възниква през XVIII и XIX век, но развитието му продължава и до наше време. При него характерните за романа мотиви, наследени от вълшебната приказка - герой аутсайдер, който преодолява множество препятствия и се издига в социалната йерархия благодарение на изгоден брак, се разгръщат на фона на една подробна и аналитична дисекция на обществените механизми. В нея свое място вече имат и други обществени групи и движения, отразяващи цялостното развитие на обществото в дадения исторически момент. Силни примери у този род социален роман са „Клетниците“ от Виктор Юго, „Панаир на суетата“ от Уилям Текери“ (със силно сатирично отношение на автора към обществените реалности), „Мадам Бовари“ от Флобер и т.н. В българската литература най-яркият пример за социален роман е „Тютюн“ на Димитър Димов.

Така разбрана, тематиката на социалния роман - да разкрие основните движещи сили на обществото, се проявява и в още две негови структурни разновидности - романа епопея и историческия роман. Както личи от названието му, романът епопея е призван да утвърди и изгради националната ценностна система, повестувайки за някое голямо национално изпитание подобно на

древния жанр на епопеята. Въпреки това обаче използването на романа като разказвачески модел не минава незабелязано.

И в този вид роман характерните романови мотиви, свързани със съдбата на някой изкачващ се в социалната стълбица герой, интересът към разнопосочно описание на обществените механизми и семейно-брачните интриги остават. Това подсказва и за изменената и трансформирана функция на епопеята в модерните общества - нейната ситуираност в настоящето, а не в митичното героично минало. Същото се отнася и за историческия роман. По определение той разказва за събития, отделени с принципна времева граница от момента на неговото написване и възприемане. Въпреки това обаче въздействият му потенциал е насочен преди всичко към проблемите на настоящето - проблеми, чието разрешаване вълнува повече съвременниците, отколкото хората на описваната отминала епоха.

Криминален роман. Този тип роман използва една особена трансформация на класическия мотив на приказката за възтържествуване на индивидуалната справедливост над установения социален ред. Неслучайно той възниква през XIX век - време, в което грижата за човешкия живот вече почти изцяло е иззета от личните прерогативи на индивида и е отнесена към задълженията на обществената структура - държавата и нейните органи. Както е известно забръзката на всеки криминален роман започва с крещящо нарушение на човешкия порядък и представа за справедливост - убийство. Жертва на такова посегателство може да стане всеки човек.

Ето защо в обществото се натрупват чувства на несигурност и уязвимост - ако не се разкрие нарушението по рационален път и справедливостта не бъде възстановена, остава неясната заплаха, че всеки от нас може да бъде потенциална жертва. Особено като се има предвид един от общите моменти в сюжета на криминалния роман - неспособността на държавата и нейните органи (полицията) да се справи със загадката. Това не е само похват, който да изтъкне изключителността на свободния детектив, това е мирогледен казус, който поставя под съмнение самите устои на обществото.

Но тъй като тези устои не бива да остават под съмнение, се явява фигурата на свободния анализатор, който по различни начини - дедукция и рационален анализ (Шерлок Холмс, Еркюл Поаро, мис Марпъл, Нироу Улф), лична активност и морална непримиримост (Филип Марлоу) или просто професионализъм и морална отговорност (комисарят Мегре, адвокатът Пери Мейсън) успява да намери разбираем подход към загадката и да разкрие с рационални човешки средства заплахата на неидентифицираното зло. Именно тази възможност премахва общественото напрежение, свързано с ирационалната заплаха за разрушаване на устоите на обществената справедливост от страна на някой претендент, завладян от амбицията сам да налага своите собствени представи за справедливост, и да върне социалния космос в нормалните му рамки.

Тази възможност обаче бива разглеждана двояко. В първия случай имаме проста схема: нарушаване на справедливостта, рационално човешко усилие за разкриване на загадката и възстановяване на справедливостта, съчетана с наказанието на виновния. Този тип романова структура принадлежи към масовата култура, чиято задача е да подлага на изпитание представите за обществените норми и ценности и да ги утвърждава, показвайки ни тяхната справедливост. При

втория случай обаче развитието на схемата се променя. На анализ се подлагат мотивите на нарушителя, неговите основания да пристъпи установения обществен ред, а това означава, че в центъра на дискусиата се поставят основните ценности на обществената система - свобода, справедливост, престъпление, наказание и т.н. Този вид анализ дава възможност на автора и читателя да се задълбочат в проблематиката на обществените ценности и да установят тяхната валидност или непригодност. Затова и този вид роман вече не се вписва в рамките на утвърждаваща масова култура, а по-скоро в традицията на проблематизиращата литература. Ярък пример е романът на Достоевски „Престъпление и наказание“, при който вниманието се концентрира не толкова върху разкриването на загадката, колкото върху нравствения казус, който тя повдига - може ли в името на някакви, изглеждащи напълно справедливи идеи да се пристъпват утвърдени хуманитарни закони и ценности. И доколко отношението между утвърдените ценности и нововъзникналите идеи е продуктивно за развитието на обществото и доколко разрушава обществените устои. В този смисъл класическият мотив на криминалния роман при определен тип разработка може да се превърне в класически социален роман.

ДРАМАТУРГИЧНИ ЖАНРОВЕ (ДРАМА)

За разлика от лириката и епоса, чиито граници са доста трудно уловими и поради тази причина самите им названия крият доста малък познавателен смисъл, драмата има едно ясно и категорично различително качество - тук словото е неотделимо от акта на сценичното представяне.

ТРАГЕДИЯ

В общи линии теорията на трагедията е развита още през IV век пр. н.е. от Аристотел в неговата „Поетика“. Според него трагедията е „преминаване от щастие към „нещастие“ на един по своята същност необикновен и издигнат герой. Героят трябва да бъде по-високостоящ от обикновения човек (зрител), защото само така неговото нещастие ще има достатъчна обществена значимост. Ето защо основните герои на трагедиите винаги са били царе или царски синове почти до края на XVII век. Но и днес трагическият герой, макар и не царски син, винаги е в някаква степен представителна личност. Това, което отличава трагическия герой и конфликт, е причината за преминаването от щастие към нещастие - трагическата вина. Тази вина само в ограничен смисъл е лична вина на героя, а и последиците от нея имат по-широк обхват от ограниченото лично страдание. В повечето случаи героят е преследван от родово проклятие или някакъв друг сериозен обществен конфликт, в чийто център се е оказал. Така например Орест и Електра изкупват родовото проклятие на Атридите, Едип страда от лошата си орис, предсказана от оракула, и т.н. От друга страна обаче трагическата вина е и лична, свързана е с някакво решение и постъпка на героя, за които той често пъти не подозира, но за които носи отговорност. Това е най-важният момент в развитието на трагическия конфликт - няма страдание без причина. Влязъл веднъж в трагическия конфликт, героят се изправя пред дилема, която обикновено няма правилно решение. С други думи, каквото и да предприеме, винаги ще сгреша, защото трагическата дилема е неразрешима. Такъв например е Креон от „Антигона“ на Софокъл. Той е изправен пред две възможности. Едната е свързана с неговата роля на цар на Тива. Като такъв той трябва безкомпромисно да накаже непокорния Полиник и сестра му Антигона, която се е решила да извърши погребалния обред. Защото в противен случай се нарушава принципът на колективното благо, който изисква врагът на държавата, особено пък ако е от

собствена царска кръв, да бъде наказан безкомпромисно - вдигането на ръка срещу отечеството е същинска космическа катастрофа и трябва да се накаже с такова наказание, което да извади грешника извън утвърдения космически ред. (Това е древен обичай, намерил място в проклятието, което пожелава на виновника да не се стопи в земята, или пък забранява ритуалното погребение на самоубиеца, на големия грешник и т.н.). От друга страна обаче Креон е чичо на виновника и отказвайки му погребение, той нарушава родовия закон. Тук се сблъскват два принципа на колективното благо - родовият и държавният. Макар и възникнали последователно в историята, за древния елин и двата имат изключително значение като определящи същината на космическия ред. Но ето че Креон трябва да избере решение, което ще наруши един от двата принципа. Т.е. каквото и да направи той, винаги ще допусне трагическа грешка и ще поеме трагическата вина. Тази неразрешимост на дилемата и нейната изключителна стойност за общественото устройство са отличителните черти на трагическия конфликт.

Именно невъзможността на героя да се избави от страданието предизвиква трагическото състрадание на зрителя и неговия страх за себе си, защото, щом като съдбата допуска такива високопоставени хора да страдат несправедливо, тогава какво остава за малкия човек. Цялостното развитие на трагедийния сюжет се определя от тази формула - постепенно да се засилват ужасът и болката на героя и зрителя, но и същевременно да се изяснява истината за трагическата вина на героя. За тази цел Аристотел препоръчва използването на два сюжетни похвата - перипетия и узнаване. При перипетията някой обрат на съдбата или някое ново обстоятелство обръщат действието в противоположна посока. При узнаването някоя нова информация може да донесе така необходимата яснота за причините на едно или друго действие. Най-въздействени са според Аристотел сюжетите, които съчетават перипетията с узнаването. Така е например в „Едип цар“. Едип не подозира нищо за своята трагическа вина - убийството на баща си и кръвосмешението с майка си. Но чумата, нападнала Тива, го принуждава да търси причините. Той не ги вижда в себе си, защото не знае истинската същност на своите постъпки. Гадателите му намекват, че вината е у него, защото нарушаването на родовия закон означава и нарушаване на цялостния космически ред, но Едип не вярва. Чак до момента, когато идва вестител и разказва покъртителната история, от която излиза, че Едип е син на цар Лай и царица Йокаста, че предсказанието за отцеубийство и кръвосмешение се е осъществило и че Едип наистина носи вина за трагедията на Тива. В този момент героят решава, че най-подходящото наказание за него е да се ослепи като символично възмездие за това, че не е могъл да види същината на своята вина.

Зрителят обаче разбира, че героят не страда неоснователно и че е нарушил някой от принципите на колективното благо. В този момент въпреки покъртването си от нещастната съдба на героя зрителят осъзнава, че неговото състрадание и страх са неуместни и душата му се очиства от тях (Катарзис).

Трагедията се заражда от обряда на дионисиевските дитирамби, при които постепенно водачът на обредния хор се отделя като актьор, след известно време към него се присъединяват още няколко актьори, докато се стигне до класическия вид на трагедията при Софокъл и Еврипид. Своя разцвет трагедията има в античността при Есхил, Софокъл и Еврипид, по-късно се развива в римската култура - Сенека. След това настъпва затишие чак до времето на Ренесанса, когато особено в Англия трагедията достига нов връх, а по-късно е един от водещите жанрове на класицизма. Трагедията поради своя рационализъм се развива именно във времена, когато общественото устройство се разглежда от рационалистична гледна точка. По-малко са трагедиите по

времето на романтизма, въпреки че трагичното е особено характерно за романтиците естетическо преживяване на света. В съвременната литература трагедията е сравнително рядко явление, макар трагичното все още да заема основно място в драматургията.

КОМЕДИЯ

Комедията е също катарзисен тип драматургично произведение, но при нея катарзисът има противоположен на трагедията характер. Според определението на Аристотел комедията е „преминаване от нещастие към щастие“, една твърде неясна формулировка за характера на комическия конфликт. В основата на комедията стои комическият герой, който с нещо е по-нискостоящ от обикновения човек, т.е. има някакъв порок. Трагическият герой е по-високостоящ, а комическият трябва да бъде по-нискостоящ, за да се спазва равновесието. Комическите герои са обикновени хора, роби или хора с ярко изяви пороци.

Основната характеристика на комическия герой е, че той е „герой в затруднение“, това затруднение обикновено се обуславя от някакво недоразумение. Недоразумението е предизвикано или от попадането на героя в комическа ситуация, или от неговия характер и недостатъци. По-късно от тези два вида причини в световната литература се развиват два вида комически конфликти - Комедия на ситуациите и Комедия на нравите. Комедия на ситуациите има тогава, когато се извършва някакво объркване, породено от грешки, например подмяна на самоличността на героите. В Шекспировата „Комедия от грешки“ причината за объркването е, че двама близнаци биват приемани всеки за своя брат, докато в „Ревизор“ на Гогол комическото недоразумение се поражда от объркването на самоличността на героя - дребен измамник бива възприет за важен ревизор, дошъл на инспекция. В комедията на нравите комическото недоразумение се обуславя от някакъв порок в характера на комическия герой - скъперничество, глупост, необоснована претенция и пр. Такива са например повечето от комедиите на Молиер – „Тартюф“, „Буржоата благородник“, „Училище за жени“, „Скъперникът“ и пр.

В някои случаи комическото недоразумение е дотолкова сериозно, че застрашава важни екзистенциални страни от човешкия живот и може да доведе до трагически конфликт. В такъв случай говорим за трагикомедия, жанр, който поради своята сложност е подходящ за представяне пред една по-развита публика, която да може да проследява сложните и противоречиви перипетии на действието.

Също както и при трагедията, комическият конфликт води зрителя до чувство на неуместно състрадание, но той скоро открива причината за затрудненията на героя и се освобождава от напрежението чрез смях. Този смях обикновено е израз на свободна морална присъда, но в някои случаи може да доведе и до състояние на безразборно присмиване, което е опаката страна на комическия катарзис. Истинската същност на комедията обаче е именно във възможността чрез смяха да се осъдят недостатъците на комическите герои.

Своето название комедията получава в дребна Гърция от понятието комос - песен на тълпата, веселяща се след обредните представления. Като литературен жанр комедията се създава от Аристофан, който често пъти пародира (т.е. сваля) сериозния характер на трагедията.

По-късно комедията на ситуациите се разбива в творчеството на римските драматурзи Теренций и Плавт, които разработват преди всичко комически недоразумения в семейно-битовия живот. В техните комедии обаче е поставено началото на много от по-късно развиваните основни комически недоразумения - близнаците и двойниците, скъперниците, сюжетния комизъм, породен от ролята на

слугите, и пр. Много от техните открития преминават в италианската народна комедия (комедия на маските), която съчетава основните комически ситуации с постоянни характери на комическите герои - Пулчинела и Арлекин, Скарамучо и Панталоне, Доктора и Капитана и т.н. По-късно при Шекспир комедията добива един по-ярко изразен обществен характер, който достига своя връх в нравоучителните комедии на Молиер. За разлика от трагедията обаче комедията и до днес е един от основните жанрове на театъра, а по-късно и на киното.

ДРАМА

През XVIII век с появата на идеите на Просвещението развитието на драматургията започва да се смята ограничено от строгите канони на трагедията и комедията и особено от техните изисквания за характера на героите (произхождащи от средите на благородниците), за единството на време и място, за рационалистическия характер на конфликта и пр. Затова в епохата на Просвещението наред с другите съществени изменения в културния живот, се появява и т.нар. гражданска драма, чиито герои са обикновени хора и чиито конфликти са подобни на конфликтите, с които всекидневно се срещаме. Оттогава насетне господстващ жанр по театралните сцени е именно драмата.

Това, което характеризира драматическото действие, е особената природа на драматическия конфликт. При него за разлика от трагедията отсъства ярко изразената трагическа вина, както и решителното вървене към гибел и страдание. Тук противоречията са като че ли много по-делнични и на пръв поглед разрешими, носят сравнително индивидуален характер и в много по-малка степен имат съдбовната основа на трагедията. Драматическият конфликт обаче е не по-малко остър и неразрешим от трагедийния, той просто има друга природа.

В началото на драматическия конфликт са вътрешното желание или стремеж на героя да получи нещо съкровено желано или просто да живее според своите разбирания. Ала това негово естествено желание се натъква на активно или пасивно противодействие от страна на други герои или на цялото общество. В стремежа си да преодолее препятствията драматическият герой предприема редица действия и постъпки, известни под името драматическо действие. В процеса на това действие обаче неговите конфликти с другите герои и средата се разгръщат, защото и другите имат своя представа за живота и желания за собственото си положение в него. Това довежда до завръзката на драматическия конфликт, който скоро довежда героя до някакво трудно разрешимо противоречие, наречено драматична дилема. Тази дилема не е чак толкова съдбовна и неразрешима като дилемата в трагедията, но също е много сериозна и поставя на изпитание всички страни на човешката личност - схващания за живота, морала, готовността за компромиси. Именно усилията, които полага героят, за да разреши дилемата, са онова, което въвлича и зрителя в една активна преоценка на обстоятелствата, критериите и нравствените ценности, които той носи в себе си, но вижда поставени на изпитание чрез съдбата на героя. Това е и основният въздействен механизъм на драмата, който може да се определи повече като принадлежащ към симпатизиращия тип идентификация, отколкото към катарзисния.

Обикновено се смята, че същността на драмата и драматическия конфликт се състои в действието. Всъщност е точно обратното. Истинският драматизъм се състои в пречките, стоящи пред желанието на героя да действа. Ето защо много често се срещат драми, особено в драматургията на XX век, които могат да се определят като драми на наложеното бездействие. Да вземем за пример драмата на А.П. Чехов „Три сестри“. Три млади жени, живеещи в малък град, където са отишли заедно с баща си

офицер, по-късно починал, имат едно натрапчиво желание - да се завърнат да живеят в Москва в родния си дом. Самата Москва за тях е символ на истински интересния живот, докато животът в малкото градче е дребнав, задушен и ограничаващ. На пръв поглед няма нищо по-лесно от това да вземат влака и да се завърнат у дома в Москва. Оказва се обаче, че това не е толкова лесно, защото едно евентуално завръщане ще постави въпроса за това, как да живеят и в Москва - истинският живот не се състои само в къщата, която ще се обитава, а и от много други неща - човешки връзки, професия, активен обществен живот. Сестрите не са в състояние да си го уредят, а брат им е личност, поставена в зависимо положение от собствената си нерешителност и от еснафския манталитет на съпругата си. Ето защо те продължават да живеят в малкото градче, да се срещат със своите приятели и любовници, да въздишат по далечната Москва и в същото време не са в състояние да предприемат нищо, за да променят живота си. Това привидно бездействие и липсата на остри сюжетни перипетии е много по-драматично от всяко изпълнено с повратности на съдбата и многобройни приключения действие.

Развитието на драмата в последните три века е многопосочно и активно. От една страна, са драмите със сложна перипетия и усложнени конфликти, приличащи на сюжет на криминален роман. Тези драми са известни под името „добре скроената пиеса“. Характерни са за западноевропейската драматургия на XIX век, най-изтъкнат техен представител е френският драматург Йожен Скриб. В края на века т.нар. психологическа драма претърпява силно развитие в творчеството на скандинавските драматурзи Хенрик Ибсен и Август Стриндберг. По-късно психологическата драма се допълва и с някои интелектуално-философски мотиви, характерни за драматургията на Дж. Бърнард Шоу, Герхард Хауптман, Чехов, Горки, Сартр, Жан Ануи и др. Особен случай представлява т.нар. епически театър на немския драматург Бертолд Брехт, чиято основна идея е да преодолее ефекта на отъждествяването (идентифицирането) на зрителя с героя (което Брехт нарича Аристотеловски театър) и да накара зрителя да възприеме ролята на безпристрастен съдник с помощта на т. нар. ефект на отчуждението. При този „ефект“ актьорската игра, сценичното пространство и драматическият диалог са построени така, че отделните епизоди представляват само примери за определена житейска ситуация, но не и цялостен драматургически свят, който би могъл да накара зрителя да се идентифицира с героите. Затова Брехтовите драми имат по-скоро характер на притчи, нравоучения и екземпли (средновековен поучителен жанр, въздействащ чрез даването на пример за някакъв житейски казус), които обаче са осъществени с помощта на атрактивни сюжетни решения, екзотична обстановка, песни и танци и пр. средства, които създават една своеобразна атмосфера, подтикваща към своеобразен тип изостряне на възприятието и размисъла, противопоставен на ненавизданото от Брехт „вчувстване“.

ПОДБРАЛ:

Веселин Цветков; 11 „А“;

СОУ „ВАСИЛ ЛЕВСКИ“ – Севлиево;

учебна 2007/08 година