



ВАЛЕНТИН АНГЕЛОВ

ЗА СЪЩНОСТТА НА ЖАНРА

С настоящата статия си поставяме за цел да разгледаме онези проблеми на жанра, които са непосредствено свързани с въпроса за съдържанието и формата на изкуството. Защото — нека още в началото подчертаем това — жанрът е категория, която има отношение както към съдържанието, така и към формата на художественото произведение.

Начините на литературното изобразяване са три: лирически, епически и драматически. Взаимодействието помежду им, проявите и своеобразието на творческата индивидуалност, въздействието на историческата действителност и пр. не са отнели съществените им черти — те са се запазили устойчиви и непроменими в своята същина. Във връзка с тия три начини на литературно изобразяване са възникнали и съответстващите им литературно-художествени форми — лирически, епически и драматически. Прието е в литературознанието тези форми да се наричат *родове*. Жанрът пък е *видово* понятие спрямо литературния род; например епопеята, романът, повестта и др. са жанрове спрямо епоса.

Все още в съвременната естетика и литературознание преобладава схващането, което утвърждава жанра като особен вид художествена форма. На пръв поглед срещу подобно схващане като че ли нищо не би могло да се възрази, тъй като все пак жанрът има отношение към едни или други елементи на формата, които в своята съвкупност могат да бъдат разглеждани като тип художествена форма. Ние не оспорваме, че във въпросното схващане има много нещо вярно; жанрът наистина би могъл да се разглежда като особен тип художествена форма, но само от една страна, от един аспект. Същевременно от друга страна той има *пряко* отношение към съдържанието на художественото произведение и сам се явява *специфично художествено съдържание*. (Термина „специфично художествено съдържание“ ще изясним по-надолу.) Така че горното схващане, според което жанрът е тип художествена форма, абсолютизира само една негова страна и, доколкото върши това, то е едностранчиво и ограничено.

Мисълта да се търси същността на жанра не само в сферата на художествената форма, но и в сферата на художественото съдържание не е нова. Макар и бегло изказана, ще я срещнем у В. Ванслов („Съдържание и форма на изкуството“), у Кр. Горанов („Съдържание и форма в изкуството“) и други. Хегел пък сочи романа като епически жанр, възникнал като продукт на буржоазното общество. Анализирайки този факт, Хегел стига до извода, че същността на жанра, неговият характер и особености могат да бъдат обяснени в пряка зависимост от общественото-историческото

съдържание, което ги е породило, тъй като жанрът в своята цялост носи спецификата на това съдържание. Дали ще се съгласим с тия мисли на немския философ или пък ще ги отхвърлим като неприемливи за нас, е друг въпрос. Ценното в тях е тенденцията да бъде обяснена същността на жанра чрез съдържанието, а не изключително чрез формата.

Теоретичите, които застъпват схващането, че жанрът е „особен вид художествена форма“ (Г. Л. Абрамович), не остават последователни докрай на това си схващане, особено при анализ на конкретни жанрови форми. Например Абрамович определя сонета като „стихотворение от четиринадесет стиха, разделено на две четиристишия и две заключителни тристишия“ („Увод в литературознанието“, стр. 162); с други думи, спецификата на сонета се търси изцяло в сферата на формата. По-надолу в общата характеристика, направена на литературните родове и жанрове, се казва, че жанрът и жанровата разновидност, „както и всички останали елементи на художествената форма са само едно от средствата за разкриване на съдържанието“ (там, стр. 252). Обаче при направената от Абрамович характеристика на конкретните лирически, епически и драматически жанрове са потърсени не само признаци, отнасящи се до формата, но и такива, отнасящи се до съдържанието. По този начин например е охарактеризирана елегията, сатирата, одата и др. При анализа на драматическите жанрове още по-осезателно изпъква незадоволителността на схващането, което утвърждава жанра като „вид художествена форма“. Поради това Абрамович е разграничил комедията, трагедията и драмата помежду им предимно чрез признаци, принадлежащи към художественото съдържание.

От друга страна, някои поетически форми, например така наречените „твърди поетически форми“ — сонет, рондо, триолет и т. н., биват разграничавани единствено чрез формата: броя на стиховете, римовата структура и др. Отричат се каквито и да било признаци, отнасящи се до съдържанието, чрез които би могло да се проникне в спецификата им. Оттук произтича и неразбирането на тая специфика, чрез която сонетът например може да бъде разграничен от стихотворението, което само външно имитира сонета, но стои твърде далече от неговата същина. В. И. Сорокин например разграничава лирическите жанрове чрез два взаимоизключващи се признаци — идейно-тематичен (за одата, елегията, романса) и формален (за сонета, станси и др.) („Теория на литературата“, стр. 236—238). Въпросното разграничаване обаче позволява да се подражава на лирическите жанрове, разграничени от елегията, романса и т. н. по формален признак и с това замъглява жанровата им същина; ако елегията бъде вместена насилствено в присъщата на триолета форма, от това триолет не ще се получи; изобщо в това прокрустово ложе елегията би ли имала някаква художествена стойност?

При някои теоретици формалният признак е граничният камък не само за „твърдите поетически форми“, но дори и за епическите жанрове. Пак Абрамович например търси границата между повест и роман предимно в обема на изобразените предмети и събития, особено ако изобразените предмети и събития са сравнително еднородни по своя характер. Като пример, с който Абрамович подкрепя своята теза, се посочва разказът-приказка на Салтиков-Шчедрин „Премъдрата кротуша“, повестта на Гогол „Шинел“ и романът на Достоевски „Бедни хора“ (цит. кн., стр. 252). Нам се струва, че основата, върху която все още съществува схващането за жанра като тип художествена форма, и се подкрепя усърдно от

някои теоретици в областта на литературознанието и естетиката, е неразработеността на проблемите, отнасящи се до едни или други жанрове. Все още не е изработен едни сигурен критерий, чрез който да бъде определена същината на жанра; поради това тая същина се търси ту в сферата на художествената форма, ту в сферата на художественото съдържание. Прицел на настоящата статия ще бъде следователно проблематиката, отнасяща се до същността на жанра; в последващите анализи ще се познаваме на такива жанрови форми, които са сравнително по-добре проучени, най-напред ще се спрем върху сонета, а сетне и върху трагедията, драмата и баснята.

Може би при никоя друга поетическа форма както при сонета не се срещат така отчетливо геният и бездарността, непринудените пориви на сърцето и студената конвенционалност, величието и шаблонът в поезията. Защото чрез сонетното изкуство са обезсмъртени имената на Петрарка, Шекспир, Лопе де Вега и др., но същевременно по извехтелите страници на литературните списания от миналото ще срещнем имената на сонетисти, където бездарността е подала ръка на условността, пресиления стих и мъртвилото. Не малко са обаче и теориите върху въпросната поетическа форма, но като се започне от А. В. Шлегел и се свърши до наши дни преобладаващо си остава схващането, което се стреми да охарактеризира сонета като стихотворение с определен брой стихове и съответна римова структура. Съгласно това схващане, поддържано от Шлегел, Мьонх, днес от Абрамович, Сорокин и други автори, сонетът може да бъде характеризира така: поетическа форма, която се състои от 14 стиха (реда), разделени в две части — октава и секстет. Октавата от своя страна е изградена от два квартета, а секстетът — от две терции. Класическият сонет обаче познава един вариант — това е английският сонет, при който секстетът се разделя на един квартет и едно римуващо се двустишие, т. е. английският сонет се състои от три квартета и едно двустишие. Римуването на стиховете се отличава с голямо разнообразие. При все това В. Мьонх ни е оставил една класификация на класическия сонет, която, макар и да е незадоволителна, би могла да бъде използвана при отсъствието на по-добра. В зависимост от съотношението на римите Мьонх различава три типа сонети:

I. Италианският сонет — този на Петрарка и Данте — познава както пръстеновидното римуване в квартетите

А Б Б А / А Б Б А / В Г В / Г В Г
А Б Б А / А Б Б А / В Г Д / В Г Д,
А Б Б А / А Б Б А / В Г Д / В Г Д,

така и кръстовидното римуване

А Б А Б / А Б А Б / В Г В / Г В Г и пр.

II. Френският тип сонет познава само пръстеновидното римуване в квартетите:

А Б Б А / А Б Б А / В В Г / Д Д Г
А Б Б А / А Б Б А / В В Г / Д Г Д

III. Английският сонет, който се сочи като отделен тип сонет, има следната римова структура в трите квартета (към които се прибавя и едно римуващо се двустишие):

А Б А Б / В Г В Г / Д Е Д Е / Ж Ж

Както всяка схема, така и тази страда от известна непълнота; разнообразните възможности при римуването на терцините създава безспорно и други възможности, освен посочените по-горе. От друга страна, класи-

ческият сонет е издържан в единадесет срички при ямбична стъпка за всеки стих; изключение прави само английският сонет, състоящ се от петстъпен ямб. Разбира се, казаното дотук се отнася изключително за класическия сонет; свободният, обърнатият, сонетът с кода и т. н. познават едни или други отклонения от горната схема.

За четяция настоящите редове признаците, с които дотук охарактеризирахме сонета като жанр, изглежда да са недостатъчни; при това Шлегел, Мьонх и др., пишейки върху същината на сонета, се ограничават с посочването на горните признаци, ксого съставлявали жанровата специфика на въпросната поетическа форма. (Съвкупността от тия признаци ще означим с термина „външна форма“.)

Възразявайки и противопоставяйки се на формалистическите теории за сонета, т. е. на тези теории, които обясняват същината на този жанр изключително чрез едни или други черти на формата, Йоханес Р. Бехер изгради своя теория, в основата на която той постави нов критерий на жанрова специфика. Съгласно този критерий същината на сонета трябва да се търси не изключително във формата, а преди всичко в съдържанието. За всеки е понятен революционният заряд, залегнал в тази мисъл; защото чрез нея се прави една решителна крачка напред за пълното скъсване с формализма в теорията на сонета — формализъм, господстващ още от Шлегел. В областта на един конкретен жанр — сонета — Бехер направи опит да конкретизира правилната в основата си мисъл на Хегел, че спецификата на жанра се отнася не само до формата, но и до съдържанието. Преди да разгледаме сонетния жанр в духа на анализите на Бехер, нека се спрем на провежданото от Хегел насам разграничаване на формата на външна и вътрешна. Това е необходимо с оглед на стоящата пред нас задача — да проследим отношението на жанра към формата, от една страна, и към съдържанието, от друга.

Разграничаването на формата на външна и вътрешна не е нещо ново. То датира още от Хегел, но понастоящем се поддържа от немалък брой теоретици. Даже автори, които считат, че употребата на тези два термина — „външна форма“ и „вътрешна форма“ — „не се явява безусловно необходима“ (Ванслов) не отричат, че различните страни на художествената форма се характеризират с по-голяма или по-малка близост до съдържанието. В. Ванслов обаче счита за неправомерно въвеждането на въпросните два термина; що се касае до разграничаването на формата на два „слоя“ в зависимост от тяхната близост до съдържанието, Ванслов е на мнение, че това разграничаване трябва да се прилага само условно. „Трябва да се помни, че разграничаването на формата на „слоеве“ по степента на тяхната близост до съдържанието е условно. То помага да се усети „дълбината“, „перспективността“ на формата, спомага за нейното правилно разбиране и адекватно възприемане. Не бива обаче тая „сложност“ да се представя механически. Всички страни на художествената форма се намират в тясно взаимодействие, преплетеност и освен това, който и да е, даже най-външният елемент на формата, се определя от съдържанието не само чрез посредството на други нейни страни и елементи, но и непосредствено“ („Содержание и форма в искусстве“, стр. 242 — 243). Без съмнение делението на формата на външна и вътрешна страда от условност; тая условност изпъква толкова по-добре, като се има предвид, че няма такава съставка на формата, която да няма отношение към съдържанието. Ако Хегел въвежда това деление, той върши това с оглед на следното: според него, външната форма е чужда или безразлична към

съдържанието; вътрешната форма обаче е органически свързана със съдържанието и е неговата интимна проява. Хегел илюстрира своето схващане с примера за печатната книга: форматът на книгата — това е външната форма; съдържанието на книгата нищо не губи от това дали форматът е един или друг, тъй като никаква вътрешна връзка не съществува между съдържанието и формата; вътрешната форма обаче са понятията, в които са закрепени схващанията и идеите на писателя (автора). Това схващане на Хегел за външната форма ние не възприемаме, защото считаме, че последната има отношение към художественото съдържание и, макар и опосредовано, се обуславя от него; въпреки това ние считаме, че делението на формата на външна и вътрешна е правилно, тъй като с него свързваме не само две страни от художествената форма, имащи различна близост до съдържанието, но и две страни — „външна“ и „вътрешна“, — имащи различни функции. И ако И. И. Виноградов приема двустепенното деление на формата, то е тъкмо поради това, че той свързва външната и вътрешната форма с различните функции, които те играят в художественото произведение. „Ако за образната (вътрешната — В. А.) форма решаващо изискване се явява нейното съответствие на идейното съдържание, ако главно то тук е създаването на сюжета, на системата от образи, най-пълно и ярко разкриващи вътрешния идеен смисъл. . . , то външната форма (речевото повествование) изпълнява други функции. Нейната задача е най-адекватно да предаде образа, да организира възприятието на читателя при помощта на едни или други свойства на художествената реч така, щото образното съдържание да бъде възприето именно в такава степен на впечатлителност, в каквата това се желае от автора“ (И. И. Виноградов; „Проблеми содержания и форми литературного произведения“, стр. 185). Обстоятелството, че Виноградов признава двустепенното деление на формата с оглед на различните функции, които изпълняват външната и вътрешна форма, е един много силен аргумент в полза на това деление. Към подобно деление се домогва и Кр. Горанов в „Съдържание и форма в изкуството“. Съгласно Горанов „... вътрешната форма е структурата на произведението...“, докато външната форма е неразривно свързана с материалните средства, чрез които тя осъществява сама себе си — „... външната форма е обективизация на замисъла посредством материални средства...“ Вътрешната форма е неразривно свързана със съдържанието; външната форма не е чужда на съдържанието и се обуславя от него, но тая зависимост не изключва относителната ѝ самостоятелност. Горанов иска да обясни относителната самостоятелност на външната форма чрез онези елементи, които я изграждат, а, както вече отбелязахме, тези елементи — това са материалните средства, така наречения „език на изкуството“: багри, звуци, геометрични форми, линии, движения и т. н. В тоя смисъл външната форма е подчинена на законите на материала, а не се определя без остатък от художественото съдържание. Що се касае до становището на Ванслов, то ние отбелязахме вече: макар и да има известно право, доколкото подчертава условността на едно такова разграничаване на формата на външна и вътрешна, той не е прав, доколкото въобще отхвърля въпросното разграничаване. (А нека припомним, че в забележката към страница 242—243 Ванслов говори за рационално зърно в становището на Хегел, Потенция и др. по въпроса за вътрешната и външна форма, но като че ли сам той не е дооценил това рационално зърно.)

Трябва ли същността на жанра да търсим изцяло в границите на

външната форма? Категорично — не! Един такъв възглед би ни довел до формализъм. С един такъв възглед ни най-малко не бихме превъзможали формализма на Шлегел, Мьонх и др. в областта на сонета. Защото външната форма не изразява същината на сонета като жанр и това Йоханес Бехер прекрасно долови и доказа. Тази форма — такава, каквато я познаваме, разделена на квартети и терцини — може да бъде напълно сполучливо имитирана от четиринадесетостишието (Vierzehnzeiler) или от други жанрове и жанрови разновидности, които обаче не са и не могат да бъдат сонети. Но нима четиринадесетостишието, разделено на два квартета и две терцини, е сонет? Според Шлегел или Абрамович — да. Според Бехер — категорично: не!

Или друг пример. Драматизацията на повести, романи и поеми не е ново явление в нашия културен живот, но в последните няколко години то взе големи размери. Разбира се, против самата драматизация като творческо пресъздаване на белетристични произведения нищо не би могло да се възрази; драматизацията има и трябва да има право на съществуване дори и при наличието на добра съвременна драма, тъй като образите на сцената имат далеч по-могъщо и неотразимо въздействие, отколкото при прочитането на повестта, романа или поемата. Трябва обаче решително да се възрази против заличаването на ония специфични особености на драмата, което се допуска при сценичното пресъздаване на някои белетристични произведения. Такива „драматически“ произведения само външно наподобяват драмата, т. е. те подражават външната форма на драмата: наличие на диалог, сценичност, илюзия за съвременност на действието и пр. Поради това те могат да бъдат наречени драматически картини, но драми в същинския смисъл на думата те не са и не могат да бъдат. На тях им липсва онова, което съставлява жанровата специфика на драмата, а тази специфика не е затворена в границите на външната форма.

И тъй, външната форма на жанра не изразява неговата същност и специфика. Оттук и възможността за подражаване на сонетната форма от четиринадесетостишието или пък други близки на сонета жанрови разновидности. Но макар че същността на жанра не трябва да търсим единствено във външната форма, това не означава, че последната може да бъде подменяна, че е нещо случайно и без всякакво отношение към съдържанието на художественото произведение. Напротив, тя е проява, макар и далечна, на жанровата същност, поради което не може произволно да бъде подменявана. От друга страна, поради това, че тя все пак е свързана, макар и по-слабо, със съдържанието на художественото произведение, то всяка една промяна в нея се отразява върху художественото съдържание, където прочее трябва да бъде търсена жанровата същност в най-значимите ѝ компоненти. Например характерната форма, която е приел английският тип сонет

А Б А Б / Б Г В Г / Д Е Д Е / Ж Ж,

не остава без влияние върху съдържанието. Известно е, че още Томас Уайат видоизменя сонета на Петрарка, като раздробява секстета на един квартет и едно римуващо се двустишие. Наглед при тая външна форма английският сонет нищо не е загубил; в действителност обаче нарушено е съотношението между частите на сонета — докато при италианския сонет синтезът се осъществява чрез секстета като цяло, тук при английския синтезът се локализира изключително в двустишието; двустишието придобива особена ударна сила — то звучи като извод, като заключение, което изразява поука, сентенция и пр.; по своя характер това дву-

стишие плътно се приближава до епиграмата. — в него съзираме същата тая концентрирана, просто ударна сила на изразяване на чувство, настроение и мисъл; както при епиграмата, така и тук с една единичка фраза — с единствен жест — е отдръпната завесата, зад която прозира една истина, изразена в крайно сбита, лаконически кратка форма. Но тъкмо чрез това двустийшие зазвучаха нови, непознати дотогава за сонетното изкуство нотки на едно трагическо чувство; то се оказа много пригодно да изрази онова чувство на трагизъм пред тленността на красотата, което е така характерно за сонетите на Шекспир.

И все пак не бихме имали сонет, ако въпросната поетическа форма не би била разпределена на квартети и секстет. Та нима е случайно това разпределение на стиховете? Нима е случайност, че от XIV-то столетие до днес сонетът познава три основни типа форми — италианския, английския и френския? Трябва да отговорим — не! Разпределението на сонета на два квартета и един секстет има отношение към същината на тоя жанр и е във връзка — както това ще бъде изяснено по-надолу — с присъщото за сонета като жанр съдържание.¹ Прочее, нека подходим по-отблизо към същността и спецификата на тази поетическа форма.

В границите на всеки жанр ние различаваме освен външната форма и такива компоненти на художествената форма, които са устойчиви и непроменими за даден жанр. Жанровата специфика е тясно свързана с тях (макар че те изцяло не я изчерпват) и тяхното разрушаване в творческия процес означава разрушаването на самия жанр. Конкретно за сонета такива непроменими компоненти, отнасящи се до формата, съставляват схемата: теза-анти-теза-синтеза. Обикновено първият квартет осъществява тезата, вторият — анти-тезата, третият — синтезата. Разбира се, това е идеалната реализация на въпросната схема; практиката познава обаче по-големи или по-малки отклонения от „идеалната“ форма на сонета. Свободният сонет, сонетът с кода и пр. познават едни или други отклонения; но и класическият не е лишен от подобни отклонения. При някои случаи дори синтезът може да отсъства — тогава той поне се подразбира — или пък може само да бъде загатнат. Поради това някои теоретици свеждат въпросната схема до следния вид: теза-антитеза или въпрос-отговор, проблем-резрешаване. В тоя случай октавата осъществява тезата, докато секстетът — анти-тезата; въпросното разпределение много добре се долавя при някои сонети: докато в двата квартета преобладава едно определено чувство или мисъл, то в двете терции се долавя един обрат в мисълта или настроението. А при английския тип сонет синтезата се осъществява само чрез последното римуващо се двустийшие. Едно обаче е понятно: там, където схемата теза-антитеза-синтеза отсъства, там няма сонет, а подражание или имитиране на същия.

¹ Тук е потребно да изтъкнем, че и зад другите „твърди“ поетически форми прозира определено, своеобразно за тях съдържание, мислимо тъкмо в установената им римова структура и в точно определения строеж на строфите. Например още Разман в своето изследване на немския триолет говори за „епиграмния характер“ на триолета, който характер, разбира се, не превръща триолета в епиграма или сатиричен жанр, а нюансира с една своеобразна багра съдържанието му. Това се постига чрез 7 и 8 стихове, които повтарят съдържанието на първите два, но с по-голяма съгъстеност и интензивност на чувството. Или двата рефрена при рондото (след първата строфа от осем стиха и след втората строфа от пет), които повтарят мисълта на първия стих! Те имат значение не само на метрическа ценност, но служат да засилят преживяването и цялата емоционална енергия на произведението, така че рондото придобива характер на една градация на отляното в него чувство.

Нека илюстрираме казаното дотук чрез анализ на един сонет. Ще се позовем на CLXXIII сонет на Петрарка, където горната схема се е проявила в кристално чист вид:

Щом зърна пламък във очи й да блести
и с него като дъжд Амур да ме залива,
духът ми като цвят жадуващ се извива
и в рая земен на очите й цъфти.

Но като паяжина чарът миг трепти,
че в нейната зеница, станала горчива,
Амур пришпорва ме отново с болка дива
и ме възспира със отбегнати юзди.

И в тези крайности, във дните мои кратки
Припламва или леденее мойта плът,
така живея аз блажен и непокорен.

И много тъжни мисли имам, малко сладки,
и тръни и бодили ме бодят:
такива плодове растат на тоя корен.

Първият квартет, чрез който се е реализирала тезата, е наситен с едно единствено чувство — обожаване на любимата; при втория квартет, чрез който се осъществява антитезата, се долавя обрат в настроението — сърцето е наранено от скръб по несподелена любов. Антитезата е отговор на чувството, възнуващо поета (изявено в тезата), тя е разрешение на един проблем; в тоя смисъл чувствата, изразени в нея, са в пълна противоположност на тия от първия квартет (тезата). Но ето и синтезата, която се е осъществила чрез секстета! — обожаване на любимата жена и скръб от несподелеността. В границите на така обособилия се конфликт пулсира сърцето — обожаване на любимата, въпреки скръбта от несподелеността; и същевременно горестна болка от несподелената любов, която не откътва нито частица от сърцето на поета, принадлежащо на Лаура. Чрез тоя конфликт е изляна душата на поета — в преливите на две чувства: от боготворенето на мадоната до горестната скръб и обратно (ср. Johannes Becher, *Das poetische Prinzip*, S. 412).

От направения по-горе анализ е видно, че схемата теза-антитеза-синтеза е онай особена организация, в съгласие с която бива подредено и проявено сонетното съдържание; това е структурата на художественото произведение, начинът на изява и осъществяване на конкретното художествено съдържание. Тази схема съставлява това, което ние можем да наречем вътрешна форма на сонета. Но какво е нейното значение и нейната роля?

Първо, колкото и своеобразна, неповторима и оригинална да е творческата индивидуалност, колкото и богато и неизчерпаемо да е творческото „аз“, то не може да игнорира вътрешната форма на жанра. Напротив, неповторимо-индивидуално-артистичното начало на твореца се проявява и канализира чрез нея. Това е сериозен аргумент против интуистиката издигат в апотеоз. Дори и гениалният поет може да твори, когато организира мисъл, чувство и настроение съобразно вътрешната не означава нищо друго освен разрушаването и на самото произведение.¹ В тоя смисъл творецът е „конструктор“, както ще се изрази Бехер. „Творецът на сонети е преди всичко конструктор — пише Бехер,

¹ Създаването на нови жанрове и жанрови разновидности се определя не само от творческата индивидуалност, но и от своеобразието на пресъздавания материал.

— при което нему може да се удаде само тогава една поетическа конструкция, когато той знае да чувствава, мислейки и да мисли, чувствувайки“ (Das poetische Prinzip, S. 413). Тъкмо поради това възпяването на интуицията и подсъзнателното в буржоазната естетика като фактори, чрез които се изявява абсолютната свобода на твореца, няма сериозно основание.

Второ, вътрешната форма на жанра така организира съдържанието в конкретното художествено произведение, че начинът на осъществяването и проявяването на това съдържание е немислим за друг жанр. Именно в такъв смисъл разбрана и промислена, тя е специфична за съответния жанр, макар че същината на жанра не се изчерпва единствено чрез нея — тя е само едната страна, едната съставка на жанровата същина. Но нейната специфичност се проявява в най-ясна връзка със съдържанието, което организира и конструира. Вън от това съдържание тя се превръща в пуста и безсмислена абстракция. Още тук бихме могли да изтъкнем, че същината на жанра не бива да се търси нито само във вътрешната форма, нито само в съдържанието, а в особената връзка, чрез която присъщата за съответен жанр вътрешна форма организира съдържанието.

От друга страна, въпросната връзка не би могла да бъде разбрана напълно и добре промислена, ако игнорираме факта, че тя бива изградена и реализирана в своето жанрово своеобразие чрез неспецифичната, но необходима за проявлението на жанровата специфика външна форма (върху ролята на последната вече говорихме, за да повтаряме казаното по-горе).

Тук обаче възниква следният въпрос: какво е онова съдържание, с което вътрешната форма на съответния жанр е най-тесно свързана? За да отговорим на този въпрос не общо и абстрактно, а конкретно и точно, нека разгледаме връзката на вътрешната форма и съдържанието в сонета.

За да се сътвори един сонет, не е достатъчно да се напишат 14 стиха, разделени на два квартета и две терцини, издържани в ямбична стъпка при съответно — пръстеновидно или кръстосано — римуване в квартетите и свободно римуване в терцините. В никакъв случай това не е достатъчно! Необходимо е мислите и чувствата на поета да бъдат конструирани съобразно схемата — теза-антитеза-синтеза. И ето, поетът е изразил онова съдържание, което осъществява тезата; пристъпайки към антитезата, той трябва да набележи оня обрат в мислите и чувствата, който е така характерен при антитезата. Чрез този обрат в съдържанието на сонета се създава противоречивост, конфликтност; конфликтът — това е така характерно за съдържанието на всеки сонет, че смело бихме казали: няма сонет там, където няма конфликт, някаква перипетия, някакво противоречие. У Петрарка това е конфликтът между пречистената от разума любов, която възвисява духа, и плътското влечение, чувствената любов, която превръща всяка сладка тръпка и нежен помисъл в мъка, скръб и горчива болка. У Шекспир се промъква и друг конфликт — конфликтът между красотата, която в своята тленност трябва да умре, и времето, което ще я покоси. Тия особености в съдържанието на въпросната поетическа форма създават една драматичност, напрегнатост и движение в преживяването. Най-после идва синтезата; тя се явява твърде често отговор на възникналия конфликт, но и тук драматичността е налице, нещо повече, в някои случаи тя достига особена острота (като илюстрация бихме привели терцините на CLXXIII-ия сонет на Петрарка). Видно е, че чисто лирическото съдържание се оказва неподходящо за сонетното изкуство. Поради това, изяснява Бехер, съдържанието на

Гьотевото стихотворение „Над всички върхове е тишина“ е неподходящо за сонет; също тъй както и редица иначе прекрасни стихове на пейзажната лирика на Кирил Христов или стихотворенията на Николай Лилиев „Тихият пролетен дъжд“, „Моите спомени“, „Сред есенното запустение“ и пр., наситени с неподправен и проникващ в душата лиризм, се оказват съвършено неподходящи за преработване в сонети. Не се касае тук за талант, до самобитност, до художническо майсторство и владеене „техниката“ на сонетното изкуство, защото и най-големият майстор на сонета не би създал нищо добро. Касае се до следното: чисто лирическото съдържание на изброените по-горе стихотворения не притежава тъкмо тези черти — конфликтност, противоречивост, драматизъм, — без които няма сонет, а само подражание на сонет или в най-добрия случай имитиране на неговата външна форма. Това не означава, че сонетният жанр се превръща в жанрова разновидност на драмата; неговият драматизъм и неговата конфликтност са черти, близки до драматизма и конфликтността на драмата, но все пак са нещо различно от тях, поради простата причина, че сонетът е лирически, а не драматически жанр, което ще рече, че драматизмът и конфликтността при него са разрешени в лирически план и не предполагат премахването на лирическото начало изобщо. И тъй, проследявайки връзката на вътрешната форма на сонета (схемата теза-антитеза-синтеза) със съдържанието, ние установихме, че схемата изисква такива черти на сонетното съдържание като конфликтност и противоречивост, чрез които самата тя се осъществява. (Поради това между впрочем Бехер нарече въпросната схема „съдържателна.“) Тук вече сме в състояние да посочим какво е присъщото на сонета като жанр съдържание, представляващо другата съставка на жанровата същина. Анализираме ли стихотворението „Две хубави очи“ на П. К. Яворов и който и да било сонет на Петрарка, ще открием значими различия, които лежат не само в границите на вътрешната и външната форма, но и в самото съдържание. Тия различия се дължат на обстоятелството, че тук се касае до два различни жанра — лирическо стихотворение и сонет. Независимо от това, че те пресъздават един и същ обект — любовното преживяване, те го пресъздават по свой собствен начин, определен и обусловен от характеристиката за жанра вътрешна форма. Петрарка посвети на любовта си към мадона Лаура такъв огромен брой сонети, които поради своята свежест, искрена емоционалност и ненадминато майсторство преживяха вековете. И колко още стихове са посветили поетите на това чувство — стихове, топли и задушежни, чрез които поетовата душа ще откликне ту мечтателно-нежна и чиста, ту тък страдаща и жадна. В нашата лирика ще намерим прекрасни стихотворения, в които има много лиризм, много топлина и трепетни чувства. Ракитин ни остави своята любовна лирика, изпълнена с тихи, чисти чувства и мечтателност. Тая лирика познава и ведрата радост на сърцето, и тихата и смирена скръб на разлуката, но в нея няма душевни бури, няма неутолими страсти, драматически обрати и душевни хансието на пресни и свежи треви и цветя. Емануил Попдимитров ни остави „Лаура“, „Ема“, „Ефросина“, „Ирен“, в които образът на любимата е загърнат с булото на едно романтично, на места елегично настроение. Любимата — жена-дете е оня образ, който пленява поета с душевната си чистота, с невинността и женствеността си, оня образ, който, макар и да е рожба на поетическия блян, носи очарованието на „пъпка от кремоза роза“. Има много топлина и задушевност в тези стихотворения, едно усещане

щане на платонически духовна близост и сърдечна скръб по загубата на Ирен; във всеки случай любовното преживяване у Ем. Попдимитров е дълбоко, прерастващо в преклонение към жената, наситено с топлина и екзотичната романтика на спомените и мечтите. Но и тази лирика не познава конфликти и драматически обрати. А изтъкнахме вече, че строго лирическото съдържание е неподходящо за сонетното изкуство; нито мечтателната любов на Ракитин, нито пък романтическото обожаване на жената у Ем. Попдимитров могат да бъдат пресъздадени в сонети, тъй като тези преживявания се оказват противоречащи на вътрешната форма на сонета — схемата теза-антитеза-синтеза; те протичат, така да се изразим, в една плоскост, те не познават обрати, драматически перипетии и сътресения. Но конфликтността и противоречивостта в сонетното изкуство трябва да бъдат разработени в строго лиричен план — така че да не надухвърлят границите на интимното поетово „аз“. Поради това Яворовото стихотворение „Сенки“, където драматическото начало е изградено между две метафизически същности — мъж и жена — и е лишено от непосредствено интимен характер, е неподходящо за сонет. Именно конфликтността и противоречивостта, насищащи произведенията на сонетното изкуство, разрешени в строго лиричен план, съставляват другата страна от жанровата същина, която ние ще означим с термина „специфично жанрово съдържание“.¹ Но тая страна е специфична не сама по себе си, а само в органическата си връзка с вътрешната форма, чрез която придобива опази нюансираност, която я прави строго присъща само за съответния жанр (в случая сонетния жанр). Затова потребно е внимателно да се

¹ Терминът „специфично жанрово съдържание“ е още съвсем нов за нашата естетическа мисъл. Само Кръстьо Горанов досега в „Съдържание и форма в изкуството“ (стр. 173) мимоходом споменава следното: „Тук говорим за жанрова, родова и видова форма, а не за жанр, вид и род, защото те не са само форма, но и специфично абстрактно съдържание...“ Какво е съдържанието, което ние влагаме в този термин, се подразбира и от предшестващото изложение. За да се избегнат обаче нежелателни недоразумения, ние ще се спрем още веднъж върху него. Ние ще се придържаме обаче не към термина, употребен от Кр. Горанов — „специфично абстрактно съдържание“, — а към термина „специфично жанрово съдържание“. Последният ни се струва по-подходящ и в известна степен и по-конкретен.

Формата, както и съдържанието могат да бъдат характеризирани с множество черти. В съвременната естетическа мисъл у нас съществува тенденция към разграничаване на цялостната художествена форма на произведението на две основни страни: външна и вътрешна форма. (Върху тоя въпрос вече писахме няколко страници по-горе.) Също тъй може да бъде разграничено и художественото съдържание. Кр. Горанов например разграничава съдържанието на художественото произведение на идейно (същностно, основно) и предметно (историческо, обемно). „Предметното (историческо, жизнено) съдържание е съвкупност от изобразените, конкретни явления, събития, жизнен фон, обстановка“ (стр. 146), докато идейното съдържание изразява художествената идея, основната мисъл в произведението. Това от един аспект.

Същевременно, ако разгледаме съдържанието на едно художествено произведение от друг аспект, с оглед на жанра, към който принадлежи това произведение, то ние сме в състояние да отделим, да абстрахираме от съдържанието на това произведение — съдържанието в неговата многостранност, богатство, непосредственост, жизнена пълнота и т. н. — едни или други черти, тези черти, така абстрахирани от конкретното художествено съдържание съставляват онова, което ние нарекохме специфично жанрово съдържание.

Специфичното жанрово съдържание е специфично за всеки жанр поотделно, но не само по себе си, а в органическото единство с присъщата за съответния жанр вътрешна форма. То е най-тесно свързано с тая вътрешна форма във взаимовръзка, с която изгражда жанровата същина. Същевременно то — което е извлечено, абстрахирано из конкретното съдържание на художественото творение — има пряко отношение както към идейното, така и към предметното съдържание на творбата, тъй като то е в края на краищата опаката страна на това, което по-горе нарекохме идейно и предметно съдържание.

взрем в тая връзка, за да разберем същината на съответния жанр. А жанровата същина — конкретно на сонета — не може да бъде предоставена като механическа смес от схемата теза-антитеза-синтеза (вътрешната форма) и противоречивост и конфликтност (специфично жанрово съдържание, а от диалектичката взаимовръзка между тия две страни. Конфликтност ще намерим в не едно творение на лириката и драмата, но при сонета тя носи печата на едно своеобразие, което не се изчерпва само с лиричния план на осъществяването ѝ, но се изразява и в особената постройка, чрез която е прокарана и реализирана (съобразно вътрешната форма), чрез тая постройка двата полюса на поетовото преживяване (закрепени чрез тезата и антитезата), на пръв поглед далечни и недостижими, биват прелети в едно ново преживяване (синтеза) и с това превъзможнати, макар че това превъзможване не изключва и трагически нотки понякога (Шекспир).

Всичко това, което беше казано за същината на жанра, има валидност не само за сонета, но и за всеки друг жанр. Да се позовем например на трагедията. Обикновено жанровата същност на трагедията се търси в така наречения „трагически принцип“, последният се проявява двустранно — чрез съдържателна и формална страна. Съдържателната страна се представя от трагическия конфликт, присъщ на всяко едно произведение, което може да се нарече трагедия; трагическият конфликт — това е специфичното жанрово съдържание на трагедията. Формалната страна — това е своеобразната постройка на трагедийния жанр. Върху последната обикновено се обръща недостатъчно внимание, макар че без нея не би могло да се даде едно задоволително обяснение на същината на трагедията. Ала още Аристотел — в XIV-та глава на „Поетика“ — тънко улови тази страна и я разработи върху материала, който му даде античното гръцко драматическо изкуство. „... преди всичко фабулата прави поета поет: нравите, възгледите, изразната форма ще се удадат на десетмина, а срещу тях само един ще създаде безупречна и отлична фабула.“ (G. E. Lessing, „Hamburgische Dramaturgie, Berlin, 1952, S. 145) — тълкувайки античния мислител, Лесинг фиксира тъкмо тая страна на трагедията, върху която Аристотел отделя най-голямо внимание. Фабулата трябва да бъде така построена, че в трагедията да се съдържа страдание „... защото тъкмо страданията са отправени към целта на трагедията, към възбуждането на страх и състрадание. . .“ (цит. кн., стр. 146). Акцентрането на фабулата у Аристотел може би ще ни се види пресилено, не съвсем редно, ала ние в никакъв случай не бихме могли да игнорираме постройката на трагедийния жанр, поставиме ли си за цел да изясним неговата същина. Наистина в центъра на съвременните изследвания върху трагедията и трагическото тежестта пада предимно върху природата на трагическия конфликт. Но последният не би бил добре разбран, ако формата, върху които се изгражда и прокаква той. Тези съставки са структурата, в съответствие с която бива построен трагическият конфликт, скелетът, върху който той бива съзидан и прикрепен.¹ Впрочем

¹ Не бива да се мисли, че тия мисли са ни просто внушени от Аристотеловата „Поетика“. Марксистко-ленинската поетика, изхождайки от идеята за диалектичката обусловеност на художествена форма и художествено съдържание, не е чужда полага и съответната устойчива, непроменима за трагическия жанр компонента на формата, с която е в неделимо единство.

те представляват вътрешната форма на жанра, за който говорим тук, тъй като най-близко и най-непосредно са свързани със специфичното жанрово съдържание (трагическия конфликт) и са условие за неговата реализация в конкретното трагедийно произведение. А ето и тяхното естество.

Трагическият конфликт се изтъква върху две полюсно противоположни начала — дълг и чувство за чест (при трагедията на класицизма), религиозна повеля и нравствен или неписан обичаен закон (при античната трагедия) и т. н.; — разстоянието между които е непреодолимо за трагическия герой. Никакво превъзможване на това разстояние — нито действително, нито въображаемо — не е допустимо в построяването на конфликта; в обратен случай той би бил разрушен. Невъзможността от преодоляването на тази дистанция е предпоставката за страданието или гибелта на героя.

Никакво право нямаме ние да подценяваме вътрешната форма на трагедията — постройката ѝ и фабулата като елемент от тая постройка, — щом като сме си поставили за цел да изясним същината на тоя жанр. Достатъчно е само да вземем предвид следното: конфликт, който не е подходящ за разработка в трагически план, може да бъде доведен до абсурд, ако творецът упорито се домогва, изхождайки от него, до сътворяването на трагедия. Тогава гибелта или страданието на героите се явява не естествен и необходим завършек на действието, а претенциозен резултат, продиктуван от вътрешната форма на „трагедията“. Такива „трагедии“ ние познаваме и днес. А Лесинг с ирония писа за една подобна „трагедия“ следното: „В една друга, още по-лоша трагедия (от трагедията „Олинт и Софрония“ на Кронек — В. А.), в която едно от главните лица умира съвсем за нищо, един зрител попита съседа си: „Но от какво умира тя?“ — „От какво? От петото действие!“¹ — отвърна му той. И наистина петото действие е страшна, зла зараза, която отвлича и хора, на които първите четири действия са обещавали много по-дълъг живот“ (цит. кн., стр. 89).

От написаните по-горе редове не е трудно да се разбере, че същината на трагедийния жанр трябва да бъде търсена не изцяло в трагическия конфликт, но и в своеобразната постройка на трагедията, която от своя страна прави замисления конфликт художествено пълноценен, организирайки го и конструирайки го така, че чрез развитието на конфликта, чрез неговата кулминация и пр. да бъдат разкрити релефно и емоционално неотразимо за зрителя неговият идеен смисъл, общественият му характер и т. н.; иначе при лоша постройка и най-благодатният за трагедийния жанр конфликт би бил проигран.

Но нека проанализираме един епически жанр, какъвто е баснята.

Почти всички определения, давани на баснята, сочат като нейни отличителни жанрови признаци афористичността и алегоричността. „Алегоричен разказ за животни (по-рядко предмети) с поучителна цел“ — това е ядрото, около което се изграждат въпросните определения. Достатъчно ли е обаче да се укаже на алегоричната форма и афористичното съдържание на баснения жанр, за да бъде разкрита неговата специфика? Много общо и поради това съвсем неопределено е да се охарактеризира баснята като жанр чрез горните признаци, които са присъщи не само

¹ Нахаро, испански драматически поет, препоръчва разделянето на драматическото произведение на 5 действия: тая препоръка е имала влияние върху драматургическата практика от епохата на Лесинг.

на нея, но и на притчата, пословицата и пр. Освен това правилно ли е всеки алегоричен разказ за животни или неодушевени предмети да бъде наричан „басня“?

Още Лесинг разбираше колко незадоволително е едно подобно определение. Според него, оправдание има не всяка алегория, а само оная, чрез която се внася по-голяма яснота и понятие в изложението — какъв смисъл иначе има наместо хора да се изобразяват животни? Ценността на алегорическата форма е в това, че въвеждането на представителите на животинския свят ни внушава идеята за определен характер, тъй като баснята борави с „всеобщопознати и неизменни характери на животни“ (вж. G. E. Lessing, *Gesammelte Werke*, 1955, B. IV, S. 49). От друга страна, Лесинг подчертава, че специфическото за афористическия елемент при баснения жанр е това, че той **п р о и з т и ч а**, **с л е д в а** от изобразената случка, а не се привнася механически отвън. Не беше чужд на търсения от такова естество и А. А. Потебня, който се опитваше рязко да разграничи алегоричността при басненото творение от всяка друга, подобна ней алегоричност (вж. А. А. Потебня; „Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка; гл. II).

Баснята има за предмет на изобразяване човешкото — човешки същности и отношения — като проявява предимно интерес към грозното в човешката природа. Ала тя изобразява и пресъздава в художествени образи тия човешки същности чрез едно характерно само за нея отношение на **о т ч у ж д а в а н е** на последните от собственото им човешко съществуване. Така те биват пренесени извън областта на човешките нрави, постъпки и действия — в царството на животинския и растителен свят или в света на неживите предмети. Във формален аспект това отношение на отчуждаване се проявява чрез алегоричната форма, в която се обличат баснените образи; тая форма носи своеобразието на това отношение и поради това неточно и неправилно е да се свежда алегоричността на баснята до алегоричността изобщо; защото, когато някои теоретици твърдят, че басня е това „да се каже нещо, за да се разбере друго, а не това, което се казва“ (Ал. Балабанов), с това те зачертават своеобразието на алегоричната форма при въпросния жанр и я подвеждат под общия знаменател на алегорията въобще. Това е неправилно, тъй като чрез алегоричната форма при баснята читателят бива поставен в една далечина, от която той по-добре може да надникне в природата на човешкото; чрез „нравите“ на животните — олицетворяващи познати нам, пределно прости характери, — той е в състояние да улови по-релефно нравите на хората; следователно алегоричната форма тук не е самоцелна или пък употребена по други съображения, а е неразривно свързана с поучителния характер на съдържанието. И само доколкото тя може да изпълнява такава функция, само дотолкова тя е присъща, специфична за баснения жанр. (В това си своеобразие тя представлява вътрешната форма, без която този жанр е немислим.) Съдържателната страна на охарактеризираното по-горе отношение на отчуждаване се представлява от афористичния елемент. Последният обикновено е обособен като сентенция, мъдро правило, житейска истина, нравствена максима и пр. в началото или края на произведението, като го прониква изцяло и произтича непосредствено от изобразената природна случка, произшествие и пр. Своєобразието на баснената афористичност обаче е в това, че тя, бидейки извлечена от природни феномени или случки между животни и предмети, е придобила всеобщност, валидна не само за изобразения случай или по-

добен нему природен феномен, но и за човека и човешкото общество. Тая афористичност има обаче характер на специфично жанрово съдържание не във връзката си с алегорическата форма, а в единство с нея, — а това единство се проявява тъкмо в отношението на отчуждаването на човешкото във човешкото му проявление и съществуване, в света на природното. Само така ние сме в състояние да уловим непогрешимо и точно специфичния нюанс на афористичността при баснята, по който тя се отличава от афористичността на близки до баснения жанр жанрове — притчата и пословицата.

Що се касае до външната форма, то очевидно е, че тя не изгражда същината на жанра; при все това тя е обусловена от жанровата специфика и в този смисъл е необходима за проявлението на тая специфика, т. е. тя не може произволно да бъде подменявана, безразборно видоизменявана в цялост или отчасти. Никак не е случайно това, че всеки жанр има своя характерна външна форма.¹

Характерната външна форма за даден жанр и специфичната за него вътрешна форма по-надолу ще наричаме с едно общо название — **жанрова форма**. От направените по-горе анализи се вижда, че жанровата форма не изчерпва същината на жанра изцяло; напротив, тая същина може да бъде изяснена само когато се вземе под внимание и специфичното жанрово съдържание. Всеки друг анализ неизбежно би довел до формализъм, до подчертаване на едни или други страни на художествената форма, а без да се надникне в съдържанието, пътят към същността и спецификата на жанра ще остане затворен за нас.

★

След всичко казано по-горе за същността на жанра, ние ще направим опит да определим два от най-важните жанрови принципи:

Първи принцип. Жизненият материал (обектът) се явява подходящ за претворяване в границите на съответен жанр само дотолкова, доколкото той притежава такива страни и признаци, които съответствуват или показват родство на жанровата специфика. Посочихме по-горе, че лирическото настроение, което не носи в себе си нито следа от драматизъм и конфликтност, не е подходящо за сонетното изкуство. Подобно лирическо

¹ Възможно ли е обаче същината на жанра да бъде изяснена в такава външна форма, която не е характерна за него?

Поради относителната си самостоятелност външната форма не е непосредствено свързана със същността на жанра и може с едни или други свои страни да бъде използвана от сродни жанрове. Например сценичността, наличието на диалог, илюзията за съвременност на действието, единството на действието и пр. са признаци, използвани от всички драматически жанрове. Но какво би останало например от епиграмата, ако я напишем в характерната за сонета, рондото, рондела външна форма? Несъмнено тя би загубила своята ударна сила, своята острота, рязкост и лаконичност. Такова „произведение“ епиграма не ще наречем, но едва ли ще дръзнем да го наречем и сонет. Или една елегия дали би била художествено пълноценна, ако нейният създател би завършил стиховете с ударени (силни) срички и би използвал „насеечения“, подобен на телеграма израз, към който прибегнаха някои модерни поети в стремежа си да предадат динамиката на века? Обстоятелството, че в историята на литературните жанрове са се сложили и обособили за различните жанрове характерни външни форми, говори, че жанровата същина би могла да бъде изразена художествено-пълноценно чрез съответна, а не произволно подбрана външна форма.

преживяване може да приеме външната форма на сонет, но сонет в същинското значение на думата то няма да бъде, поради една понятна причина, че това преживяване не носи в себе си конфликтност и противоречивост; а без тия признаци не съществува никаква необходимост такова лиричесно преживяване да бъде претворено във въпросната поетическа форма. И тъй, жизненият материал трябва да бъде пресъздаден в един или друг жанр не съобразно нашите субективни предпочитания, а съобразно неговите най-характерни признаци, които определят жанра и жанровата разновидност. Разбира се, това е истина, която не ние тепърва откриваме; това е истина, известна много отдавна. До нея например се е домогнал още Лесинг. В първите страници на „Хамбургска драматургия“ срещахме мисълта, че не всеки човешки характер може да бъде художествено преработен като трагически, причината за което се търси в това, че не всеки характер притежава такива признаци, които съответствуват на жанровата специфика на трагедията. „Не е ли характерът на истинския християнин дори съвсем нетеатрален? Не противоречат ли кроткото търпение, неизменното смирение, които са негови най-съществени качества, на цялата същност на трагедията, която търси да пречисти страстите чрез страстите?“ (Hamburgische Dramaturgie, S. 15). А десетина страници по-надолу срещахме същата мисъл в бележката относно представлението на фарса „Триумфът на преминалото време“. Ето що се казва в тая бележка. „Само че смешното е от такова естество, че то подхожда повече за един сатиричен разказ, отколкото за сцената. Победата на времето над красотата и младостта е една тъжна идея; въобразяването на един шестдесетгодишен безочлив старик и една също тъй стара глупачка, че времето само над техния чар не трябвало да има никаква власт, е наистина смешно; но да се видят този безочлив старик и тая глупачка е повече отвратително, отколкото смешно“ (цит. кн., стр. 29). Да, чертите на смешното (комичното) в жизнения материал, пресъздаден във въпросния фарс, са от такова естество, че е неприемливо сценичното му представяне — по-подходяща е епическата форма на художествено пресъздаване на този жизнен материал. Мисли от подобен характер ще намерим у Лесинг и в последващите страници на цитираното произведение (стр. 39, 111, 117 и пр.).

Защо обаче определен жизнен материал е годен за художествено претворяване само в рамките на строго определен жанр, а не във всеки друг? Преди още да е започнал творческият процес, чрез който определени страни от действителността ще бъдат художествено пресъздадени във факт на изкуството, творецът още в художествения замисъл вече определя жанра, в рамките на който ще бъде родено новото произведение на изкуството. Да се определи върно жанрът в зависимост от характерните особености на пресъздавания жизнен материал — това е първата гаранция за художествен успех. Бъде ли определен жанрът, с това вече се определя и жанровата форма (характерната за жанра външна форма плюс своеобразната му вътрешна форма).

Оттук нататък жанровата форма (и главно вътрешната форма) ще се проявява като относително самостоятелна в целия творчески процес. Тя ще проявява афинитет само към онези страни на жизнения материал, които съответствуват на нейното своеобразие и структура. В този смисъл тя се явява сито, чрез което се отсяват всички признаци на жизнения материал, несъответстващи на спецификата на жанра, и се задържат и абсорбират само ония признаци и черти от пресъздавания обект, събитие, преживяване и пр., които показват сродство спрямо жанровата форма, респ. спрямо същността на жанра. Разбира се, в рамките на опре-

делен жанр могат да бъдат пресъздадени и такива страни от жизнения материал, които не съответствуват на спецификата на жанра, но при всеки случай те ще останат на заден план; например лирическият елемент има място в някои епически произведения, но той не е основен и не може да бъде такъв. Тая способност на жанровата форма да абсорбира само ония страни от обекта (от жизнения материал), които страни показват сродство със същината на жанра, ние наричаме и з б и р а н е н а ж а н р о в а т а ф о р м а. Тъкмо поради това от всеки конфликт трагедия (имаме предвид пълноценно, пълнокръвно художествено произведение) не става, както и от всяка случка — разказ.

Тук възниква такъв един въпрос: ако всичко казано по-горе е вярно, то как бихме могли да обясним някои факти из областта на изкуството? Касае се до следното: съдържанието на „Млада гвардия“ е художествено обработено в няколко различни жанра, а именно роман, опера, филм и дори скулптурна група; Вазов пък преработи сам повестта „Иван Александър“ в драма; днес е обичайно явление произведения като романи и повести да бъдат драматизирани, филмирани и пр. Но как е възможно всичко това? Нали различните жанрове в зависимост от присъщата им специфика изискват различен жизнен материал?

Нека прочее да разгледаме въпроса по-отблизо.

През 1906 г. Вазов написва повестта „Иван Александър“; през 1910 г. той я преработва в драма. Така на бял свят се яви „Към пропаст“. Ако бъде съпоставено съдържанието на двете произведения, то очевидно става, че основното, идейното съдържание и в драмата, и в повестта е едно и също. Един и същ е основният проблем, поставен за разрешение в тях, а именно женитбата на Иван Александър с еврейката Сара, която женитба има не тясно лично, а държавно значение и фатални последици за българската държава. Наистина в съдържанието на двете произведения има нещо много близко, много сходно и все пак и нещо различно; тези различия между драмата и повестта не са нещо случайно, нито пък са плод на някаква промяна в становището на Вазов спрямо пресъздавания исторически материал; не, тия различия се коренят в спецификата на драмата и повестта като два различни жанра, в които е пресъздаден един и същ исторически материал. Преработвайки повестта в драма, Вазов е разширил и задълбочил конфликта между царя и неговото окръжение. Това е наложило следните по-важни промени в „Към пропаст“: на първо място, Раксин от незабележителна фигура в повестта израства в драмата като активен противодействащ характер на Иван Александър — в нашите очи той изпква като неустрашим борец срещу гибелната воля на царя; на втора място, Вазов отстранява някои положителни черти в главния герой, например религиозното благочестие, и с това засилва недоволството от него, като същевременно по-релефно изобразява трагическите последици от покварата и егоизма му. Горните промени, разбира се, не са резултат на субективен произвол, а са продиктувани от същината на драмата като жанр. Макар и да изхождат от един и същ исторически материал, драмата и повестта художествено пресъздават тоя материал не от една и съща страна, а от различни страни — повестта „търси“ описателния елемент, драмата — конфликта. Несъмнено конфликтът е набелязан и в повестта, но там той все пак остава на заден план; в драмата обаче той е разработен в неговата острота, в драматичното състълкновение между Раксин и покварата и разложението в царския дворец. Основният проблем и в двете произведения е един и същ, но

следствие специфичните за двата жанра особености той е получил различно звучение, различна оцветеност.

Казаното дотук ни навежда към следния извод: различните жанрове дори и когато изхождат от един и същ жизнен материал (обект) художествено пресъздават този материал от различни страни, в различни отношения: жанровата форма специфицира обекта, та в зависимост от нейното своеобразие и особености обектът (жизненият материал) бива художествено пресъздаден в различно отношение и от различен аспект. Тоя извод не е отрицание на формулирания по-горе принцип на жанра, а е неговата конкретизация. Принциплът гласеше: жизненият материал се явява подходящ за претворяване в границите на даден жанр само дотолкова, доколкото той притежава такива страни и признаци, които съответствуват на същността на жанра. Поради това белетристични произведения, които пресъздават такъв материал, в който все пак има набелязан някакъв конфликт, се поддават по-лесно на драматизация, например „Гераците“ на Елин Пелин и др. Но веднъж драматургът започнал своята работа по преработката на роман, повест или поема в драматическо произведение, жанровата форма на драмата специфицира обекта, който драматургът трябва да отработи, така че всички ония страни на обекта, които не спомагат за изграждането на драматическия конфликт, за неговото заостряне и углубяване, за неговата пълнота и напрегнатост — всички тия страни биват игнорирани и пренебрегнати като недраматически. Това специфициране на обекта (историческия материал) ние разгледахме конкретно за Вазовата драма „Към пропаст“.

Втори принцип. Същността и спецификата на жанра се определя не само от характера на жизнения материал, но и от отношението на твореца към него. Творецът в зависимост от своята субективност подхожда по различен начин към жизнения материал. Последният бива оцветен в процеса на творческото му пресъздаване по един или друг начин в зависимост от личните предпочитания и вкусове на художника, в зависимост от някои негови морални, идейни, политически, религиозни и т. н. скрупули. Така че още в художествения замисъл жизненият материал бива преломен, нюансиран, „субективизиран“. Той придобива един отпечатък, наложен му от творческото „аз“. Ако този жизнен материал представлява например някакъв конфликт, то творческият субект може с оглед на свои лични предпочитания да му даде трагически оттенък; ако се касае до някакво противоречие между старото и новото, то той би могъл пак в зависимост от своите субективни наклонности и вкусове да придаде на това противоречие комически или пък сатирически отсенък; и т. н. Но, разбира се, творецът трябва да държи сметка за характера на жизнения материал, който е главният определител на жанра. Защото, ако драматургът се опита да пресъздаде в трагически план такъв конфликт, който не се поддава за трагедия, тогава той ще игнорира обективния характер на конфликта и поради това ще претърпи неуспех. И тъй, когато художникът полага печата на своята субективност върху пресъздавания жизнен материал, той трябва да „съхрани“ обективната му значимост. В такива граници трябва да бъде разбирана ролята на твореца като един от факторите, обуславящи спецификата на жанра.

Белински, пишейки за сливането на епическия и лирическия елемент в дитирамбите на Пиндар, изтъква по следния начин значението на твор-

ческата субективност за необособеността на епическите и лирическите жанрове в гръцката литература: „Видовете на лирическата поезия зависят от отношението на субекта към общото съдържание, което той взема за своето произведение. Ако субектът потъва в елемента на общото съзерцание и сякаш загубва в това съзерцание своята индивидуалност, появяват се: х и м н, д и т и р а м б, п с а л м и, п е а н и. Субективността на това стъпало като че ли няма още собствен глас и цяла се отдава напълно на онова висше, което я е осенило; тук има още малка степен на обособяване и общото, макар и да се прониква от вдъхновеното чувствуване на поета, все пак се проявява повече или по-малко о т в л е ч е н о. Това е началото, първият момент на лирическата поезия и поради това например х и м н и т е на Калимах и Хезиод, д и т и р а м б и т е на Пиндар имат епически характер, допускат в себе си повествованието и изобикто се явяват във вид на лирически поеми с доста голям обем“ (Белински, Избрани произведения, стр. 268). Но ако субективността у Пиндар, Хезиод и др., още не изявила интимното „аз“ на поета, е причината за сливането на лирическия и епическия елементи, то в епохата на Ренесанса и времето, което го предшества, тя става причина за оформянето на редица нови лирически жанрови разновидности.¹ Освобождането на човека от средновековната религиозна догматика и схоластика — първият опит датира от XI в. в лицето на провансалската рицарска култура — роди една човешка субективност, която се отличава с богатство, многостранност и жизнена пълнота на чувствата и с един жизнелюбив, радостен, насочен към земното — красотата и любовта — поглед. Върху тая основа се роди едно ново изкуство и с него и редица нови жанрови форми на лириката като канцоната, рондото, албата, триолета, пасторала и вероятно и сонета. Тия нови жанрови форми бяха възможни благодарение на онова ново съдържание, което им предоставяше човешката душевност — съдържание, непознато до тогава. От друга страна, те са израз на поетическото „аз“ на ренесансовия човек, който пречупва и обагря това съдържание през призмата на своя интимен мир и с това го прави подходящо или неподходящо в неговата емоционална нюансираност за съответен жанр. Поетическото „аз“ трябваше да преодолее сложните метрически и римови схеми, както и канона на строфите и стихката — остатъци от средновековната лирика с нейните рационални схеми и алегоричен начин на мислене и изразяване, от която се раждат новите форми на лириката, — та в съответствие с идеала на ренесансовия човек, който „знае да чувства мислейки и да мисли, чувствувайки“ да изяви неговата субективност в пълнотата и богатството ѝ. Тъкмо поради това някои от тия форми дълго чакаха същинските си създатели, ония, които ги овековечиха и обезсмъртиха името си чрез тях: сонетът — Петрарка, рондото — Воатюр, пасторалът — писателите на Възраждането в Италия.

¹ Безспорно е, че най-ярко субективността се проявява в рамките на лириката, но ролята на твореца-субект при оформянето и обособяването на епичните и драматическите жанрове не е за омаловажаване и пренебрегване.