

80. Тиханов, Г. Литературен жанр: възможности за теоретизирането му, сп. Литературна мисъл, 1995/96 г., кн. 1.
81. Тодоров, Ц. Семиотика. Реторика. Стилистика, ИК Сема –Р-Ш, С, 200 г.
82. Топалов, К. Проблеми на възрожденската поетика, Наука и изкуство, С. 1979 г.
83. Тронски, М. История на античната литература, Наука и изкуство, С., 1981 г.
84. Уеллек, Р. О. Уорън. Теория литературы, Прогресс, М., 1978 г.
85. Фаулър, А. Жанрът в интерпретацията, сп. Литературна мисъл, 1992 г., кн. 1-2.
86. Фрейденберг, О. Мифи и литература древности, Наука, М., 1978 г.
87. Фрейденберг, О. Поэтика. Сюжет и жанр, Лабиринт, М., 1977 г.
88. Хаджикосев, С. Западноевропейска литература, част II, Кръгозор, С., 2003 г.
89. Хард, М. Поетика и семиотика, знакова система на поезията, сб. Семиотика, т. 2, Материя на мисълта, С., 1991 г.
90. Хегел, Г. В. Ф. Естетика, т. I, 1967 г.
91. Хегел, Г. В. Ф. Естетика, т. II, 1967 г.
92. Холевич, Й. Проблеми на българската възрожденска култура, Наука и изкуство, С. 1986 г.
93. Цанева, М. В търсene на героя, Народна просвета, С., 1979 г.
94. Чернец, Я. В. Литературные жанры, изд. МУ, 1982 г.
95. Шкловски, В. Тетива, Г. Бакалов, Варна, 1997 г.
96. Янев, С. Традиции и жанр, Наука и изкуство, С., 1975 г.
97. Яус, Х. Р. Теория на жанровете и литературата през Средновековието, сб. Исторически опит и литературна херменевтика, изд на СУ, С., 1998 г.

ПРЕПОРЪЧИТЕЛНА ЛИТЕРАТУРА

1. Камбуров, Д. Сърце и разум у Ботев и Никола Георгиев –В: Анархистът законодател, сб. в чест на 60 год на проф. Н. Георгиев, С., 1977 г.
2. Късев, А. Речев жест и метафоричност в поезията на Хр. Ботев, -В: Литературна история, № 17, 1988 г.
3. Михайлов, К. Стиховоорганизационна контекстуалност на Ботевата поезия –В: Вечните страсти български, Сб Почит към Тончо Жечев, С., 2004 г.

СЪДЪРЖАНИЕ

Първа глава. Литературен жанр. Същност и интерпретация.....	5
Втора глава. Анализ на лирическа творба.....	23
2. 1. Анализ на елегия.....	25
2. 2. Анализ на ода.....	41
2. 3. Анализ на лирическа песен.....	52
2. 4. Анализ на сонет.....	59
2. 5. Анализ на литературна балада.....	67
2. 6. Анализ на епическа поема.....	76
Трета глава. Анализ на епическа творба.....	90
3.1.Анализ на разказ.....	93
3.2.Анализ на повест.....	103
3.3.Анализ на новела.....	114
3.4.Анализ на роман.....	121
3.5.Анализ на пътепис и мемоарна творба.....	141
3.6.Анализ на басня.....	163
Четвърта глава. Анализ на драматична творба.....	177
4.1.Анализ на трагедия.....	181
4.2.Анализ на комедия.....	190
4.3.Анализ на гражданска драма.....	201
Заключение.....	211
Литература.....	213

ПРЕДГОВОР

Изследването е с теоретико-литературна и практическа насоченост. В него се проследява историческия развой на литературните форми. Те са жанрово- определяеми в контекста на структурната си даденост. Именно в този аспект литературният жанр създава предпоставки художественият процес да се класифицира не с помощта на категорията време и място, а с литературни категории, всяка една от които представлява определен вид организация на структурата на творбата.

Структурата е “видимото” в художествената творба. Тя открива логическия ред в изграждането на творбата, възможността да се вникне в процеса на съотнасянето между частите (елементите) ѝ, във функционалните им особености, както във формата и нейното съдържание. Чрез структурата на творбата се изтъкват отличителните ѝ родови белези – лирическата – като “глас на автора”; епическата – авторът “сам да води своя разказ” и драматичната, когато “авторът е скрит зад действащите лица”. Следователно

© АНАЛИЗ НА ХУДОЖЕСТВЕНА ТВОРБА

© Емил Кръстев

ISBN 954 – 680 – 336 – 7

Университетско издателство “Неофит Рилски”
Благоевград 2005

структурата е явление в художественото творчество и на свой ред е познание за него.

Предложените примерни разработки са съобразени изцяло с учебните програми на средното училище.

Авторът

ПЪРВА ГЛАВА

ЛИТЕРАТУРЕН ЖАНР СЪЩНОСТ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

В съвременното литературознание литературният жанр е в основата на всяка концепция за художествената творба. Колкото и различни да са гледните точки всички те намират своята конкретизация и аргументация в непосредствена връзка с категорията жанр. На основата на литературния жанр (и въз основа на него) се формулират тези и се изграждат теоретичните модели за анализ на художествената творба.

Жанровата теория търпи промени през целия XX век. Преходът от една към друга теория е сравнително равномерен. „Феноменологията се концентрира върху жанра, за да провери механизмите на синтеза между форма и съдържание в т.н. “вътрешна форма”... Френският структурализъм, на свой ред, вижда в жанровете неопровергима подкрепа на идеята за съществуването на текстови регулярности и равнища, изграждащи структурата на литературното произведение. Херменевтиката и рецептивната теория – въпреки тяхната вътрешна разслоеност – също отдават дължимото на жанровата теория, въвеждайки в нея понятието за “хоризонт” на очакванията. Дори деконструктивизъмът и феминизъмът трябаше да легитимираят себе си в полето на жанровата теория, провокирайки осветените от традицията параметри на понятието“ (80, с. 15). Въпросът се свежда обаче не толкова до каква степен и как се преоткрива началната идея за литературния жанр, а до разбирането за сферите, в които жанрът функционира, за мястото на читателя и рецептивните аспекти на историята. Създава се впечатление за несъвместимост на гледните точки. Теорията изхожда от схващането, че ако жанровете съществуват те трябва да бъдат определями класове. Дефиницията за тях вече влиза в противоречие с логическата им природа.

В контекста именно на това многоречие в литературната наука се оформят и двете основни тенденции в разработването на жанровата теория. Те не са еднородни по смисъл и не възникват хронологически една след друга. Те съжителстват в едно и също време, което още на начален етап предопределя и множествеността на гледните точки (А. Н. Веселовски – Ф. Брюнетиер – Г. В. Ф. Хегел – В. Шерер – Б. Кроче и др.).

Първата тенденция очертава съществената насока в развитието на жанровата теория (времето от 20-те години до края на 60-те години на XX век) – литературният жанр да се разглежда като обособен тип обединение на поетическите елементи на творбата. Той е “непреодолимата” норма, чийто смисъл се реализира и в процеса на изграждане на творбата и във възприемането ѝ, и в индивидуалната оценка. Следователно всяка една творба независимо от родовата си определеност е предварително зададено и съществено в творческия акт композиционно решение. Така разбирана категорията дава възможност в сферата на естетичното жанрът да се разглежда като процес, в който освен нормативния му характер, изпъква и неговата историчност. Ясно очертан е и стремежът да се проникне “в” и “зад” свързаните елементи на творбата, да се открият взаимодействията между тях и различните смислови равнища “Така в центъра се оказва текстът, който в процеса на изследване “обраства” с “паратекст”, привличайки все нови и все по-далечно заменяещи елементи” (51, с. 76). На начален етап – първите десетилетия на XX век, в жанровата теория се проявява и тенденцията за отъждествяване на литературните родове с жанровите форми. За съществен жанровоопределящ фактор се приемат формалните белези на творбата. Във връзка с класифицирането на литературните форми като друг (макар и не основен) жанровоопределящ признак встъпва и историческото време. В литературознанието се правят опити литературните жанрове да се определят като “метод на отражение”.

Търде перспективна в методологично отношение през този период се оказва теорията на А. Н. Веселовски. Той се занимава предимно с генезиса на литературните родове, с определяне равнищата в отношението на личността и обществото и възникването на различните типове съдържание. В обсега на вниманието му са и формалните белези на литературните родове. Своята теория авторът изгражда въз основа на постоянното съчетаване на литературно-историческия с теоретичния модел на анализ.

Според Веселовски развитието на формата и съдържанието на литературните родове не протича едновременно. Авторовата теза за синкретизма на първобитната поезия и по-сетнешното им диференциране е сведена до формата, а не до тяхното съдържание. Началният момент на възникване на литературните родове Веселовски свързва с обредната

поезия. Те се “определят по външните белези на своята форма: драмата като действие и диалог, епически разказ и лирическа песен; епоса като разказ, песен и действие; лириката като вътрешно изживяване и поетическа образност” (14, с. 48).

На определен етап от развитието си епосът се представя чрез “песни полулирически с повествователен характер, понякога и чисто епически.” (14, с. 48). В епическата поезия се съхраняват и епопеята и историческите предания. Художествената драма преминава през подобна метаморфоза – в процеса на формалното изграждане на творбата първоначално се открива народният хоровод, по-късно се разширява функцията на драматичното действие. В него се вмъкват и битови сцени и комични типове.

От друга страна, възникването и развитието на литературните родове е в пряка връзка с формиране на индивидуалното художествено съзнание. Именно то предопределя различието в съдържанието им. В лириката, епоса и драмата този процес протича в различно време. Най-напред субективността се проявява в лириката (първоначално към нея клони и романът), докато в същото време епосът се отличава все още със своя “колективен субективизъм”, а драмата се намира на равнището на обреда.

В друг план, но пак във връзка със съдържанието на литературните родове Веселовски изтъква и особената функция на лирическото: ако за обредната песен лиричното се проявява във всичките ѝ съставки – сюжет, повествование, действие, сцена и пр. в литературните родове то е течен неизменен елемент. Чрез него се открива постоянната тенденция на вътрешно противоречие при обособяване на елементите на епоса и драмата. Вакуумът, който съпътства този процес, се запълва от непрекъснатото тежнение към другата форма (съответния род).

Според Веселовски формирането на индивидуалното художествено съзнание преминава през следните три относително обособени етапи: етап на общност на мирогледа (съответства на родовата организация на обществото и е свързан с утвърждаване на “колективния субективизъм”); етап на индивидуализация на съсловното (родово) разграничение и етап на разрушаване на съсловното деление. Във всеки един от тях се формират и съответните критерии за оценка на художествените явления (94, с. 39).

В теорията на А. Н. Веселовски се откриват и някои терминологични неточности, както и не рядко по-схематичното представяне на литературно-историческия процес. Макар този въпрос да е свързан с привеждане на твърде много литературни факти от европейската литература, макар в обсега на вниманието да са литературните направления от античността до романтизма, в нея остава открит въпросът за различията между литературните родове и жанровите форми.

В Хегеловата теория акцентът е поставен върху установяване на исторически изменения се обем на жанровете, тяхното разграничаване, систематизация и класификация. В този контекст авторът изследва типологията на литературните жанрове, изходейки от съдържателната им същност. Именно на тази методологична основа е възможно да се установи връзката между различните форми в жанровата система. В тях „вътрешните“ различия често пъти преминават във „външни“, и обратното. Съдържателните особености са предпоставка да се открият постоянно повтарящи се признания, стиловите тенденции, белезите на формата на творбата и пр. Да се извърши и диференцирането на литературните родове и жанровите форми. И в двата случая Хегел свързва разграничаването с „начина на изразяване“.

Впрочем същият този принцип е приложен по отношение и на отделните изкуства. Става дума за общата сфера, в която функционират литературата, архитектурата, музиката, живописта, скулптурата и пр. В такъв аспект обаче литературните творби са само част от цялостната система от образи и форми на битието на изкуството, което не води до тяхното разграничаване, а до откриване на сходствата помежду им (имат се предвид посочените от автора три исторически периода в развитието на изкуството, които съответстват на трите основни типа на изразяване – символичния тип, пластично-идеалният и романтичният тип).

Отличителната черта на лириката, според Хегел, е образният ѝ характер. В нея „винаги вътрешното дава основния тип и вече чрез това изключва от себе си широкото онагледяване на вътрешната реалност“ (91, с. 598). За епоса важна е не образността, а значението като средство за осъществяване на съдържанието. В него е необходимо да се предвиди посоката на действието, крайният резултат. Най-сетне в епоса изображението на епическите събития се отличава със своята широта,

която предполага онагледяване. Предвижването напред е съвсем различно от това на лириката и драмата.

Драмата Хегел определя като синтез на лириката и епоса. В нея се отразява преходът от разкриващата форма на епоса в субективния начин на лирическото изображение. Драматичното творение „ни представя характерите и извършването на самото действие в действителна жизненост ...“, тук трябва „да намерят израз повече вътрешните мотиви и цели, отколкото ... реално разположените индивиди“ (91, с. 598).

В същия този контекст авторът разгранича и жанровите форми. Акцентът е поставен върху съотнасянето им към духовното начало. Духовността е вътрешното състояние на субекта. В нея е обективирана действителността, чийто израз е външният образ и емоционалната проява. И образът и емоцията са наличното битие на духовността. В конкретния си вид те обаче са „чужди“ на „вътрешния“ свят и като материя, и като съдържание. В изкуството тяхната съдържателна функция се реализира чрез „начина на изразяване“. Следователно в художественото творчество духовността „внася“ съществените различия във формите. Чрез нея се разграничават съдържанието и техните формални белези. Всъщност в съдържателния критерий, като основен делитбен принцип и на литературните родове и на жанровите форми, е залегнала авторовата идея за субективното и обективното. Те са светогледната функция на изкуството. Изкуството като опосредена (втора) реалност (на обекта и субекта) е човешкото битие, което търси своето разбиране именно чрез собственото си съдържание и начин на изразяване.

В едни случаи обаче в литературните родове (лириката и драмата и техните жанрови форми) субективното се разглежда като основен съдържателен елемент. В тях то само по себе си е реалност, която е формирана по определен начин, т.е. в своята пределна едностраничност субективното пренебрегва изцяло обективната форма (Вж. 90, с. 371). В други – в епоса и епическите жанрови форми, субективното е сведено само до лична гледна точка, в която е изключена възможността за постигане на обобщен израз на явлението и значението за него. На преден план (като съдържателен елемент и начин на изразяване) е изведен обективното, разбирано като външно качество и значение. Макар съдържанието в епическата творба да се разкрива чрез „вътрешното“, същото „остава, дотолкова затворено и концентрирано, че не може да си

пробие път навън и получи съзнателна яснота, не може да получи истинско разгръщане” (90, с. 402), т.е. в епоса се открива тенденцията към отграничаване от зависимостта на субективната проява. В него обективното е реалният образ на идеалната (духовната) изява. Обективното в епоса е представено чрез отношението между образа в съзнанието и обекта на реалния свят. По тази причина в епическото изграждане то не се изчерпва само с изразяване на конкретното, а включва в себе си и обобщеността.

Освен с понятията субективно и обективно, като средство за изразяване на типа съдържание, Хегел си служи и с друго понятие – субстанциално. Субстанционалното е реалното, истинското съдържание и същевременно се явява обобщен израз на обществените идеи. То изразява идеалът в изкуството.

Социално-историческият подход в разглеждането на литературните жанрове е застъпен и в други две концепции – на М. Бахтин и Г. Поспелов.

Според М. Бахтин литературният жанр е “вътрешната” форма на творбата. В него се отразяват най-устойчивите (“вечните”) тенденции в развитието на литературата. “Жанрът винаги е същият и не е същият, винаги е и стар и нов в едно и също време ..., възражда се и се обновява на всеки нов етап от развитието на литературата и във всяко индивидуално произведение...” (4, с. 15). Според Бахтин литературният жанр е паметта на художествената литература. Жанрът насочва към “преживяно” съдържание, което тя “събира” и обединява и наред с това отделя от всяка друга връзка.

В теорията на автора се открива и идеята за общия произход на жанровите форми. Ако Веселовски дира началния им момент в разпадане на синкретизма на обредната поезия, Бахтин свързва този момент с карнавалния фолклор. В по-голяма или по-малка степен всички литературни жанрове са проникнати “от специфично карнавално светоусещане, някои пък от тях направо представляват литературни варианти на устни карнавално-фолклорни жанрове” (4, с. 123). Разграничаването между жанровите форми обаче (по-скоро между лирическите и епическите) авторът прави в зависимост от равнището на функционирането на езика.

В теорията на Бахтин езикът се разглежда като социално явление. Той пронизва всички компоненти на творбата – “от звуковия образ до най-отдалечените смислови пластове” (3, с. 108). Езикът определя и стила на писателя, именно чрез който се открива многообразието на жанровите форми. Например от стилистично гледище романът (“най-жизненият жанр” – според автора) съчетава в себе си различни едни от други самостоятелни единства. Езикът на романа е “система от езици”.

По съвършено различен начин функционира словото в лирическите жанрове. В тях думите са включени в строго определен контекст. Извън него словото не предполага други изказвания. “Езикът на поета е неговият език, той е докрай и неразделно в него, като използва всяка форма, всяка дума, всеки израз и тяхното пряко назначение...” (3, с. 135).

В значително по-различен аспект е изградена жанровата теория на Г. Н. Поспелов. Той поставя акцентите върху обособяване на типа жанрова форма. Затова идеята за създаване на система за жанрово обозначение е една от съществените в нея. Според Поспелов категорията литературен жанр е преди всичко единица за класификация на художествените творби, съобразно строго определени логически критерии и в зависимост от техния обем, идейната насоченост, начин на изграждане и изразяване и пр. Например романът освен “романно” съдържание изразява и национално-историческо и нравоописателно съдържание, в разказа не се открива сложната еволюция на характерите, за него не е присъща разгънатата събитийност, множественост на персонажите и пр. За героическата поема същественото е в избора на сюжетите, хиперболичното изобразяване на героя, обективният тон на повествованието и пр. В баснята пък изпъква принципът на “нравоописателната типизация” и т.н., и т.н.

Поспелов определя и следните три групи (типа) литературни жанрове: национално-исторически тип, нравоописателен и романен тип. Те възникват последователно и са свързани с преобладаващото идейно съдържание. “В пределите на всяка една от тези групи – отбелязва той – произведенията могат да се различават по литературен род, стихотворна и прозаична форма и накрая по обема си” (69, с. 441).

Според представителите на американското литературовзнание – Р. Уелек и О. Уорън литературните жанрове са установени правила, които

определят и същевременно са определени от стила и маниера на писателя. Жанрът обаче не е установен веднъж и завинаги – теорията за жанровете възниква и се развива непосредствено с развоя на литературно-историческия процес. В този ред на мисли Улек и Уорън говорят за йерархичност сред жанровете. Те се определят от редица фактори – социални, естетически, от литературната традиция и пр. В даден период от време на преден план изникват едни жанрове, някои от тях затихват или отмират за сметка на други и т.н., прекрачвайки границата на литературната творба.” Затова като жанр може условно да се считат група литературни произведения, в които теоретически се изявява общата “външна” (размер, структура) и “вътрешната” (настроение, отношение, замисъл) форма” (84, с. 242).

Извън обсега на дефинирането на литературните жанрове по формален и съдържателен признак, в литературознанието те са разглеждани още и като система от понятия, които възникват като следствие на отношението на човека към света, обществото и природата (философско направление). В други определения акцентът е поставен върху условното им значение, съдено до постоянно повтарящи се във времето и непрекъснато възпроизвеждащи се особености на таланта на писателя, търсещи свое съответствие с читателското възприемане (психологическото направление). Многообразие се долавя и в различните опити за класификация на жанровите форми както по отношение на индивидуалната форма и жанровите типове, така и във връзка с идеята за системния им характер, при разграничаването им като “низши” и “висши” и пр.

Втората тенденция очертава линията на разглеждането на литературния жанр в друг контекст. Центърът на анализа вече се измества от “вътрешното” – по думите на Дж. Милър – “реторично” изучаване на творбата към изучаване на “външните” й отношения в различни исторически, психологически и социологически аспекти. Това налага да се тръгне по обратния път. Анализът да настройва своите тълкувания “във височина” – “от един значителен паратекст, предварително изтълкуван, се тръгва към основния текст, който се разполага сред него...” (51, с. 76). Като следствие се стига до “превъзмогването” на жанровия канон и свеждане на жанра до своеобразен сетивно-логически знак. За да се конструира това идеално абстрактно

единство, разположено отвъд физическото битие на творбата, се стига до преодоляване на конкретния текст, до пълното дистанциране от реалния факт. Вниманието се насочва предимно върху ефекта от възприемането на творбата. От тази гледна точка художествените факти, присъстващи активно в творбата стават второстепенни, независимо от това каква е ролята им в нейното изграждане. Вече се изхожда от това, че кодът (знакът) определя само някои от параметрите на възприемане на текста, “моделира” го по начин “до” и “извън” конкретните обстоятелства на процеса. Хоризонтите на художественото възприемане са безпределни. Тази дегенерализация на литературния жанр има обаче двояко значение. От една страна, във възприемателния акт на преден план изпъква “макросистемата” или “универсалната система”, в която всеки възможен културен аспект се проявява като частен елемент, взаимодействащ си с останалите, които влизат в състава на културното устройство като цяло. То винаги е отворено.

От друга страна, в същия този контекст, силно развитие получава идеята за единство на принципите, върху които почива знаковата теория. Приложена към литературната творба, тя открива пътя, по който знаците композират съобщения, кода, чрез които те се възприемат и контекста, който ги променя (и осигурява процеса на възприемането). За структурата на художествената творба не се говори, говори се за структурата на знаците. Семиотичната концепция се приема за единствената възможност за създаване на модел на поетическия текст.

За семиотиците знаковата система, създаваща смисъла на художествената литература, не е същата, каквато притежава съответния език. Езикът на художествената литература се отличава със своя надезиков характер. Той има своя автономия, която е несводима към знаковата система на съответния език. Според Манфред Хард художественият текст може да “се види” на три нива: като отделен език, за когото е характерна произволност на знаците; като вторични структурирания от дадения (избрания) език и на равнището на извънзнакови структурни схеми. В съответствие с тези три равнища той определя и трите основни класа от знаци и правила за свързване в художествената творба: “тези на естествения език, неоформен още, така, както са установени от системата и социалната норма; получените съответно чрез акцентиране на вътрешноезиковите дадености; и накрая

получените съответно чрез прилагане на интерпретация на извънезикови методи, схеми или знакови системи” (89, с. 156).

Подменяйки същността на предмета на анализ безпрепятствено се стига още по-далеч. Според Алистър Фаулър, жанровите форми следва да се разглеждат като типове, в които се отразява “някаква” структура или структуропораждаща функция. Той допуска да не се прави разграничение между литературен род и жанр, тъй като литературният жанр не е различителен признак на творбите. Следователно не дава основание за класифицирането им. Те постоянно се преливат една в друга и “тиplt може да бъде изцяло представен в един – единствен пример, докато един клас е обикновено разбран като множество случаи. Литературният жанр е освен това тип от специален сорт” (85, с. 36). Разгледан в същия този контекст, в литературния жанр се отразяват всички характеристики на художествената творба. Той се променя с времето и неговите граници не могат да бъдат сведени до някакъв точен набор от характеристики”... Идеята за типа се въвежда, за да се наблюне, че жанровете трябва да се занимават по-скоро с идентифициране и комуникация, отколкото с дефиниране и класификация. Ние идентифицираме жанра, за да интерпретираме екземпляра” (85, с. 37).

В контекста на литературната комуникация литературните жанрове формират активно преживяното на всяка творба. От гледище на читателския опит възприемането на творбите е различно. В резултат на това и самата творба, в едни случаи например, може да бъде определена като фарс, а в други като трагедия. Различието е продуктувано от различните критически съобщения, които възникват в хода на възприемането. Техни носители са литературните жанрове. Те служат за създаване (само) на индивидуален ефект. “Следователно жанровата теория е също здраво свързана, в най-съществените си черти, с интерпретацията. Тя се занимава с принципите на възсъздаване и интерпретация (в някаква степен) с оценка на значението” (85, с. 37).

Разбирането на жанровете като комуникативна система е предпоставка авторите да ориентират собствената си творба към предшестващите я. Става дума за жанрово разпознаване в творческия акт, за идентифициране на авторовия замисъл и неговото конструиране. “Жанрът осигурява смисъла на цялото, една идея за типичните значещи

компоненти. Едва ли е необходимо да се казва, че ограничаващият жанр е състоянието на жанра по времето когато творбата е писана” (85, с. 45)

С други думи, в жанровата традиция е заложена генетически промяната. В нея праятата линия на произхода не е от съществено значение. При това влияние оказват и случайните въздействия на неосъзнати процеси в хода на възприемане на творбата. Интерпретациите могат да бъдат различни. Те се взаимопроникват, допълват и пр., ставайки повече или по-малко обхватни. Различни могат да бъдат и онези, които стигат до съгласие с автора. В такъв аспект интерпретациите формират собствено жанрово поле, т.е. интерпретацията на всяка една художествена творба допринася за развитието на жанра.

В контекста на комуникационния процес е изградена и знаковата теория на Мария Корти. В основата ѝ е залегната тезата, че семиотичната система съответства напълно на функционалната система на творбата и предлага множество възможности за избор на възприемателя. Според Корти литературният жанр е своеобразна знакова същност, която принадлежи към друга съвкупност от знаци (знакът се явява “символ” на принадлежността към предмета, чийто вътрешен живот изразява и същевременно сигнализира към възприемателя, т.е. знакът се отличава със своята изобразителна, изразителна и комуникативна функция). Сведен до отделната творба, в литературния жанр се отразяват основните ѝ свойства, на чиято база и жанрът се обособява. В случая става дума само за определяне на творбата като лирическа, епическа, драматична и т.н. В този контекст възгледът за литературния жанр всъщност е възглед за лирическия, епическия и драматичния дискурс, чиято формализация се предлага. На тази степен на функциониране литературният жанр придобива стойността на въведение в единичната семиотична верига. В него и чрез него се откриват видовете отношения, закодираните идеи и послания, връзките и зависимостите в творбата. Следователно литературният жанр е “една компетентност” на автора, който той сам избира, съобразявайки вече известни правила, на които подчинява творческите си сили. Жанрът е изходният образец и определеност на персонажите, темите, идеите, мотивите, които те приемат в процеса на текстуалното им изграждане.

Наред с това обаче литературният жанр е и мястото на определени “тематични и формални възможности” на модели на