

ПРОБЛЕМЪТ ЗА СКАЗА В СЪВЕТСКОТО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ ОТ 20-ТЕ ГОДИНИ

ЗАПРЯН КОЗЛУДЖОВ

Проблемът за различните повествователни форми и техните структурни особености в пряка връзка с въпроса за авторското присъствие, за ролята и функциите на разказвача в художествената проза се поставя за пръв път в немското литературознание от началото на нашия век. На тази тема са посветени няколко изследвания¹ на немски учени, които разглеждат различните форми на водене на разказа и тяхната роля в художествената организация на белетристичните творби. Тези трудове са добре познати на повечето от водещите по това време (1918—1923) руски литературоведи, за което свидетелства както цитирането им, така и използването на отделни техни наблюдения и постановки (например в работи на Шкловски, Тинянов, Айхенбаум, Виноградов).

От друга страна, пак по същото време руските литературоведи посрещат с особен интерес и постановките на т. нар. „слухова филология“ (die Ohrenphilologie), развити предимно в трудовете на Е. Сиверс и Ф. Саран. Идеите за изучаването на произносимото, звучащо поетическо слово активно и същевременно критико-poleмически се усвояват от руското литературознание главно чрез работите на Б. М. Айхенбаум, С. И. Бернщайн и Ю. Н. Тинянов. „Слуховата филология“ обаче оказва силно влияние не само върху развитието на стихознанието. „У историците на литературата се породи потребност — пише В. Виноградов — да приложат слуховия анализ не само към стиха, в който моментът на „звученето“ е ярък до очевидност... но и в областта на художествената проза.“²

Проблематиката на споменатите по-горе работи, както и постановките на „слуховата филология“ играят ролята на първоначален импулс, който насочва изследователските интереси на част от руските литературоведи към един особен и дълбоко самобитен начин на повестуване — останал изцяло извън вниманието на западноевропейската литературна наука — сказовия тип повествование. В неговата специфичност проблемът за сказа се поставя за първи път в съветското литературознание от края на 10-те и началото на 20-те години на нашия век. Тогава започва да се изгражда и неговата теория.

Кои са характерните черти на този повествователен тип, какви са особеностите на сказовата повествователна структура, каква е нейната роля в цялостната постройка и организация на художественото произведение; каква е ролята и мястото на автора в сказовия тип повествование? На тези въпроси се стремят да дадат отговор изтъкнатите съветски литературни теоретици Б. М. Айхенбаум, В. В. Вино-

¹ По-основни от тях са: W. D i b e l i u s. Englische Romankunst. Die Technik des englischen Romans im achtzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts. Berlin und Leipzig, 1910; K. F r i e d e m a n n. Die Rolle des Erzählers in der Epik. Leipzig, 1910; K. F o r s t r e u t e r. Die deutsche Icherzählung Berlin, 1924.

² В. Виноградов. Избранные труды, т. V, М., 1980, с. 43.

градов и М. М. Бахтин, изграждайки в своите изследвания от 20-те години теорията за сказа като повествователна структура. Към проблема те подхождат от различни, понякога твърде противоречиви и взаимно изключващи се позиции. Основната ни цел в следващите страници ще бъде да се разкрият становищата на тримата учени, да се съпоставят и анализират, като в крайна сметка се синтезира теорията за сказа, такава, каквато е изградена през 20-те години — още повече, че и до днес основните теоретични положения и изводи по проблемите на сказа в работите на споменатите автори са запазили своята актуалност и продължават да служат за методологическа база при анализа на творби, принадлежащи към сказовия повествователен тип.

Въпросът за сказа като теоретичен проблем за първи път се поставя в изследванията на Б. М. Айхенбаум. През 1918 година се появява първата му работа на тази тема. Това е сравнително кратката по своя обем статия „Илюзията на сказа“. В нея, опирайки се на творчеството на Гогол, Лесков и Ремизов, той защитава тезата, че сказът е повествователна форма, която се „... строи по законите на устната реч, съхранявайки нейния глас и интонация“³. До този извод Айхенбаум достига, познавайки трудовете на споменатите немски филолози. Вече отбелязахме, че в свои изследвания от началото на века те обосновават необходимостта от развитието на така наречената „слухова филология“ вместо съществуващата „зрителна филология“⁴. Айхенбаум приема техните постановки и счита, че всеки текст е „само запис, знак“, че художествената реч трябва да се разглежда преди всичко като звучаща реч, че „слуховият анализ“ не би бил безплоден и в областта на художествената проза. Необходимо е тя да се анализира в пряка връзка с начина, по който в нея се проявява стремежът към „живото“ слово. Според него „в основата ѝ стои началото на устния сказ, чието влияние се открива в синтактичните конструкции, в избора на думите и тяхното разположение, дори и в самата композиция“⁵.

Айхенбаум обаче не се интересува от сказа като форма на преход между фолклора и литературата. Той се занимава с проблемите на „литературния“ сказ и набелязва някои от най-важните му особености. Отбелязват се социалната обусловеност на сказовата повествователна форма и нейният устен, импровизационен характер. Образът на разказвача се разглежда не като нещо абстрактно, а като носител на „живото“ слово. Сказът според Айхенбаум е явление на личния тон на автора, такава повествователна структура, която подчертава не логическата страна на речта, а нейната артикулационно-мимическа и причудливо синтактическа страна. Той е установка на устната, говоримата реч с всичките ѝ особености (синтактични, интонационни, лексикални). За Айхенбаум сказът е „форма на повествователна проза, която по своята лексика, синтаксис и подбор на интонацията разкрива насоченост към устната реч на разказвача“⁶.

В този смисъл за нея е характерна ориентация към съвременната „жива“ устна реч на човек от народа. В „Илюзията на сказа“ авторът защитава не без основание възгледа, че съвременният писател се стреми непрекъснато към волната реч, към красотата на непосредствения тон, към синтактическата и фонетическата импровизация. Сказовият повествователен тип според него се стреми да възпроизведе в максимална степен елементите на живата устна импровизация в писмена форма.

³ Б. М. Айхенбаум. Сквозь литературу. Л., 1924, с. 155.

⁴ Sprech- und Ohrenphilologie, „филология на произнасянето и слуха“, противопоставена на т. нар. die Augenphilologie—„зрителна филология“. Основните постановки на това направление в лингвистиката са формулирани в книгата на E. Sievers, Rhythmisch-melodische Studien. Heidelberg, 1912. В Русия в края на 10-те и началото на 20-те години този метод предизвиква голям интерес и оживено критическо обсъждане, в което вземат участие почти всички крупни филолози от младото поколение (по-подробно вж. бележки към Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, 491—499). Според Виноградов изследванията на Айхенбаум върху сказа са повлияли от цитираната книга на К. Фридеман. Вж. В. Виноградов. Избранные труды, т. II. М., 1976, с. 196.

⁵ Б. М. Айхенбаум. Сквозь литературу. Л., 1924, с. 153.

⁶ Б. М. Айхенбаум. Лесков и современная проза. — В: кн. Литература. Л., 1927, с. 214.

Това е стремеж към илюзията на действителността, към непосредствено възприемания устен разказ. „Истинският художник — пише Айхенбаум — носи в себе си примитивните, но органически сили на живото разказване. За нашето безумно, но и творческо време е характерно това възвръщане към живото слово.“⁷ Това е една вярно уловена тенденция в развитието на съветската художествена проза през 10-те и 20-те години. Подобно възвръщане към „живото“ слово се проявява доста устоячиво и в съвременната българска проза. (Достатъчно е да споменем имената на Й. Радичков и Н. Хайтов, за да се убедим в това.)

В „Илюзията на сказа“ Айхенбаум сполучливо формулира някои от най-характерните белези на сказовия повествователен тип. Но той пренебрегва и не отбелязва съществуващата дистанция между автор и разказвач. За него двете понятия са тъждествени: „Писателят често се представя за разказвач и с различни похвати се стареа да предаде на писмената си реч илюзията на сказа.“⁸ Във връзка с творчеството на Гогол той отбелязва: „Гогол е разказвач от особен род: с мимика, жест, с маниери. Той не просто разказва, а играе и декламира.“⁹ Посочените примери доказват, че Айхенбаум не осъзнава ясно дистанцията между автора и носител на речта, а наличието именно на такава дистанция е основополагащо при сказа. „Живото“ слово става сказово, художествено значимо и естетически въздействащо само ако принадлежи на социално обособен разказвач със своя ценностна система и със свой специфичен словесен жест и маниер.

Своите възгледи върху теорията на сказа Айхенбаум доразвива и в някои от следващите си работи. През 1919 година той дебютира в ОПОЯЗ със статията си „Как е направен Шинел“ на Гогол¹⁰ и тя става веднага една от най-известните работи в т. нар. „общество за изучаване на поетичния език“. Интересна е оценката, която ѝ дава Виктор Шкловски в своята книга-равносметка „Тетива“: „Работата на Борис Михайлович е праволинейно блестяща. Тя даде твърде много за бъдещия анализ на прозата. Ясна е връзката между метода на В. В. Виноградов и неговия анализ на „Бедни хора“ и работата на младия Айхенбаум.“¹¹ В статията се прави опит за определяне разновидностите на сказа. Айхенбаум предлага „... да се различават два рода комически сказ: 1) повествуващ и 2) възпроизвеждащ. Първият се ограничава с шегги, каламбури и пр.; вторият въвежда похватите на словесната мимика и жест, изобретявайки особени комически артикулации, звукови каламбури, причудливи синтактични разположения и т. н. Първият създава впечатление за гладка реч, а зад втория често като че ли се скрива актьор, така че сказът получава характер на игра и композицията се определя не от простото сцепление на шегите, а от някаква система от разнообразни мимико-артикулационни жестове.“¹² В статията акцентът пада върху особеностите на словото в сказа. Отбелязани са неговият подчертано игрови характер и различните възможности на проявление на тази игровост. За Айхенбаум звуковата обвивка на словото в сказа става „... з и а ч и м а независимо от логическото или веществено значение. Артикулацията и нейният акустичен ефект излизат на преден план като изразителен похват.“¹³ Тази специфика дава от своя страна широки възможности за художествено-естетическа игра (каламбури, артикулационно-мимическа звукореч и т. н.) и идейно-нравствени внушения, разкрити от автора с тънък анализаторски усет.

В тази статия, както и в статията „Лесков и съвременната проза“ (1925) сказът се разглежда като частен случай в контекста на проблемите, свързани с конструкцията и постройката на художествената творба. В произведението може да

⁷ Б. М. Эйхенбаум. Иллюзия сказа. — В: Сквозь литературу. Сб. статей. Л., 1924, с. 156.

⁸ Пак там, с. 153.

⁹ Пак там, с. 155.

¹⁰ Б. М. Эйхенбаум. О прозе. Сб. статей. Л., 1969, 306—327.

¹¹ В. Шкловски. Тетива. Варна, 1977, с. 16.

¹² Б. М. Эйхенбаум. О прозе. Л., 1969, 306—307.

¹³ Пак там, с. 309.

стане доминантен всеки елемент на конструкцията, в това число и сказът. Тогава на преден план се извеждат тези езикови елементи, които естествено отстъпват на второ място в останалите повествователни конструкции. В тези работи сказът се разбира преди всичко като настройка за устна реч. Тази установка за устна реч се свързва с мимико-артикуляционния принцип на словесно възпроизвеждане и със самостоятелността на акустичната характеристика. Така в теорията на сказа Б. Айхенбаум формулира един от неговите най-съществени признаци, влизащ след това в определенията на всички, които се отнасят критично към същия този признак.

Много близки позиции защитава и друг представител на ОПОЯЗ — Ю. Н. Тинянов. В статията си „Литературното днес“ (1924), посочвайки, че за съвременната проза е характерно продължаващото и разширяващо се развитие на сказа, той пише: „Сказът прави словото физиологически осезаемо — целият сказ става монолог, той е адресиран към всеки читател — и читателят влиза в разказа, започва да интонира, да жестикулира, да се усмихва. Той не чете разказа, а го играе. Сказът въвежда в прозата не героя, а читателя.“¹⁴

Разглеждането на сказовата повествователна структура само като установка за устна реч се оказва все пак перспективно ограничено. Настройката за устна реч е съществен признак на сказовия тип повествование, но този признак не изчерпва въпроса в неговата пълнота — при такава постановка подходът остава затворен в пределите на иманентизма. На преден план излиза въпросът, как се разказва, а не с каква цел. Едва по-късно трудовете на В. Виноградов наред с проникновените и задълбочени изследвания на М. Бахтин въвеждат проблема в един по-широк контекст.

Сказът е един от първите теоретични проблеми на поетиката, към които насочва вниманието си В. Виноградов. Още в една от най-ранните си работи „Стильт на петербургската поема „Двойник“. Опит за лингвистически анализ“ (1921), по-късно наречена „Към морфологията на натуралния стил. Опит за лингвистически анализ на петербургската поема „Двойник“¹⁵, той се спира върху един особен род „неавторско повествование“, което се води от разказвач, от „страничен наблюдател“, различен от автора. В статията това се подчертава неколкократно: „В „Двойник“ изложението се пречупва през маската на скромния повествовател“, и по-нататък: „В „Двойник“, където е осъществен съществен преход от епистолярната форма към формата на разказ от непосредствен наблюдател, Достоевски съединява с отделните подробности на обстановката щателното описание на всички движения, всички форми на моторна експресия на героя — в тяхната хронологическа последователност независимо от повтаряемостта. Така насочените стилистически похвати на „гоголевската школа“ намериха своето по-нататъшно развитие и преобразуване.“¹⁶

В тази своя работа на базата на задълбочен стилистичен анализ В. Виноградов прави и първи опит систематично да опише някои от особеностите на сказовата повествователна форма. В края на статията той стига до много точни и интересни изводи, характеризиращи повествователния тип на творбата¹⁷, но в тези формулировки, както и в редица теоретични постановки от тази ранна негова работа се чувства осезаемо влиянието на Б. Айхенбаум.

¹⁴ Ю. Н. Тинянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 160.

¹⁵ В. В. Виноградов. Избранные труды, т. II, М., 1976, 101—140.

¹⁶ Пак там, с. 108.

¹⁷ Въз основа на сериозен стилистически анализ в края на статията В. Виноградов прави изводи за организацията на повествованието на „Двойник“, за начина, по който е изграден образът на Голяджин, за особеностите на голяджинската „звукореч“. Изводите си той групира в осем пункта. Според него описанието на стилистичните похвати и анализът на постигнатите ефекти дават ключ към архитектониката на „Двойник“. Вж. по-подробно: В. В. Виноградов. Избранные труды, т. II, М., 1976, с. 135.

Проблемът за сказа се засяга, макар и по-периферийно, и в неговата книга „Етюди за стила на Гогол“ (1923). В изследването се подчертава, че „сказът се организира по някаква постоянна прорязване на тази сюжетна линия, която в заглавието се определя като основна, със странични епизоди, с „презабавни произшествия“, изплаващи внезапно в резултат на свободното, незадържано от логически прегради протичане на асоциациите.“¹⁸ Проследявайки по-нататък влиянието на Гогол върху останалите писатели от т. нар. „натурална школа“, В. Виноградов отново се докосва до някои от най-съществените особености на сказовия тип повествование. Гоголевият сказ се разглежда при отражението му в „кривото огледало на пародията“ и се посочват някои от характерните му черти: натрупване на емоционално напрегнати интонации, произволни асоциации като източник на сказовото движение, комическа немотивираност на философските сентенции. Поставя се въпросът за „комбинацията на сказовите похвати с другите форми на новелистичния стил на Гогол“¹⁹. В работата правят впечатление два момента: първо, сказът се разглежда не само откъм стилистичните му функции, а като съществен елемент на сюжетно-композиционната структура; второ, В. Виноградов не само отбелязва още веднъж след Айхенбаум игровия характер на тази повествователна форма, но и подчертава нейната ориентация към определена аудитория. Той посочва, че сказът „... се изгражда в субективно отношение за възприемане от хора от свой кръг, близки познати, но с обективна цел — да се подложат на възприемане от страничния читател“²⁰.

Най-пълно, цялостно и целенасочено възгледите си за сказа като повествователен тип В. Виноградов разкрива в статията си „Проблемът за сказа в стилистиката“ (1925)²¹. Положително и ценно в неговата работа е, че той първи разглежда сказа като типологически проблем, като определен тип повествование, намиращ проявление в конкретни свои форми. До някакво точно определение и диференциране на сказовите повествователни форми или посочване на техни характерни признаци в статията не се достига. Самите теоретични постановки на В. Виноградов са по-обща и не носят систематичен характер. В статията са подложени на остра критика възгледите на Айхенбаум и преди всичко определеното на сказа като установка за устна реч. Виноградов отрича категорично един солидно аргументиран от Айхенбаум определител на сказа, но парадоксално се опира на същия този признак, разглеждайки го в комбинация с други стилистични похвати в контекста на монолога „от повествователен тип“. В началото на коментиранията статия той подчертава, че в „Илюзията на сказа“ Айхенбаум „прахосва целия си патос, за да ни убеди, че писателят трябва не само да чете, но и да слуша, че в новелата и даже в романа понякога „писмената реч се строи по законите на устната, съхранявайки гласа и интонацията.“²² След като посочва, че в „Как е направен „Шинел“ на Гогол“ Айхенбаум изучава не структурата на сказа в същността му, а само неговата фонетика и от това „... самото понятие сказ в целия си обем не се изяснява“²³, Виноградов категорично заявява: „Определението на сказа като **настройка за устна реч** (разр. моя — З. К.) е недостатъчно. Това е определение на едно неизвестно чрез друго също неизвестно.“²⁴ Но по-нататък той се самопровергава, като пише: „Целесъобразно е вниманието да се насочи към разграничаване на формите и функциите на художественото използване на устната реч. И тогава ще дойде необходимостта от разбиране на сказа като художествено съответствие на една от формите на устна монологическа реч“ (разр. моя — З. К.). Устната реч не само се произнася, но има и организирани форми на

¹⁸ В. В. Виноградов. Избранные труды, т. II. М., 1976, с. 247.

¹⁹ Пак там, с. 354.

²⁰ Пак там, с. 260.

²¹ Пак там, т. V. 42—54.

²² Пак там, с. 43.

²³ Пак там.

²⁴ Пак там, 44.

построяване. Художествените конструкции рязко преобразуват тези битувачи форми на устната реч (които се вливат в писмения език и сами включват в себе си негови елементи).²⁵ Наблюденията са правилни, макар че противоречат на казаното по-горе. Като разглежда сказа в един по-широк аспект, В. Виноградов отново търси опора в идеята за „устността“. Той разбира този повествователен тип като художествено съответствие на една от формите на устна монологическа реч. За него сказът е „...реалност на индивидуално-художествените построения, която има съответствия в системата на езика. Сказът е своеобразна комбинирана форма на художествената реч, възприемането на която се осъществява на фона на сродните конструктивни, монологични образувания, битувачи в обществената практика на речевите взаимодействия. Сказът е художествено построение на квадрат, защото представлява естетическа надстройка над езиковите конструкции (монолози), които сами въплъщават в себе си принципите на композиционно оформяне и стилистически подбор.“²⁶ Както се вижда от цитата, определението е общо; то играе роля на отправна теоретична постановка, от която В. Виноградов тръгва, за да развие възгледите си относно същността на самото понятие сказ. На настройката за устна реч (която той едновременно отхвърля и приема) се противопоставя ориентираността на сказа към сложна система от разнопосочни установки и форми, имащи свои принципи на организация и тясно свързани с категорията монолог.

Обширно място в изследването се отделя на стилистичния анализ на монологичната реч и нейните видове. Според автора, това е базов въпрос при изясняване на понятието сказ. Монологът е в значително по-голяма степен индивидуален продукт, отколкото колективна даденост. Това е форма на стилистическо построение, движена от лична творческа сила. В кръга на битовата реч В. Виноградов отделя четири типа монологическа реч — убеждаващ монолог, лирически монолог, драматически монолог и събщаващ монолог. Събщаващият монолог се проявява в две свои разновидности — монолог-разсъждение и монолог от повествователен тип, който при В. Виноградов е базов за изясняване същността на сказа. Този монолог е текуща форма на речта, която се колебае между два полюса — сложните монологически построения на книжовния език, от една страна, и разнообразните експресивни прояви в повествователната реплика на битовия диалог, от друга. Анализирайки повествователния монолог и неговите особености, той стига до извода, че „сказът е своеобразна литературно-художествена ориентация към устния монолог от повествователен тип, художествена имитация на монологичната реч, която, въплъщавайки в себе си повествователната фабула, като че ли се строи в порядъка на нейното говорно повествователно възпроизвеждане. Съвършено ясно е, продължава авторът, че за сказа не само не е задължително да се състои изключително от специфичните елементи на устната реч, но може и почти никак да не ги съдържа (особено ако цялата негова словесна структура се побира в системата на литературния език).“²⁷ В. Виноградов съзнателно разширява границите на сказа, като вмъква в неговото семантично поле онези повествователни монолози, чиято „словесна структура се побира в системата на литературния език“. Неговата концепция и определение са прекалено общи, тъй като не се опират на точно и ясно посочени диференциални признаци, характеризиращи повествователния тип. Според него на сказа е присъща борбата на две изявено противоположни тенденции — от една страна, стремеж към илюзията на устния повествователен монолог, от друга — движение в точно противоположно направление — към литературната реч. Проблемът за „сигналите“, по които ще се познава и определят сказът, остава неизяснен. Авторът само споменава, че те са заложили в неговата езикова структура и се нуждаят от специално езиково изследване, но до такова изследване в неговата по-нататъшна творческа дейност не се стига.

²⁵ Пак там, с. 45.

²⁶ Пак там, с. 45.

²⁷ Пак там, с. 49.

За самия В. Виноградов е трудно да определи границите на сказа. Неговите определения ги разширяват до такава степен, че широтата на обобщенията му погълща и стопява някои успешно намерени и тънко отбелязани специфики на повествователния тип. Позициите на В. Виноградов като цяло са доста противоречиви в методологическо отношение. Негова заслуга е, че успява да направи редица верни, точни и изключително прецизни наблюдения върху стилистичните функции на сказа и неговата езикова структура. Един внимателен прочит на статията неминуемо довежда до извода, че В. Виноградов не отхвърля, а по същество развива и обогатява по свой път тезата на Айхенбаум. За Айхенбаум сказът е „настройка за устна реч“, а за В. Виноградов — „настройка за устен монолог от повествователен тип“. Но посоката и начините, по които се доразвиват идеите на Айхенбаум, водят не до конкретизиране и изясняване на проблема, а до задълбочаване на противоречията. Причините за това опират до методологическия подход на В. Виноградов. В предисловието на една по-късна своя работа — „За художествената проза“ (1930), той обосновава необходимостта от създаване на нова, „особена социологическа наука за езика и стила на литературата и литературните произведения, боравеща със свои особени категории и понятия“²⁸. Макар че претендира за социолингвистичен подход, към проблемите на сказа В. Виноградов подхожда със средствата и методите на традиционната лингвистика и стилистика. Резултатите красноречиво показват, че проблемът за сказа и неговите семантични особености не може да бъде разрешен успешно само с тези традиционни средства, без да се отчита спецификата на художествената реч, особените функции и живот на словото в нея.

Статията бе разгледана по-подробно, тъй като изводите, направени в нея, са основни в теорията на В. Виноградов. Още когато работи над статията, той замисля книга за сказа. Тя получава заглавието „Литература и устна словесност“ и е почти готова за печат към края на 1929 година, но остава неиздадена. Отделни части от нея влизат в книги²⁹, излезли значително по-късно, а композицията ѝ и по-голяма част от непубликувания текст са реконструирани по материали от личния архив на В. Виноградов³⁰. В тези изследвания въпреки някои терминологични промени по същество концепцията му остава непроменена. Интерес в тях представлява стилистическият анализ на езиковата структура на някои сказови произведения (например „Левша“ на Н. Лесков), както и полемиката му срещу позициите на Бахтин по въпроса за сказа, изложени в „Проблеми на поетиката на Достоевски“.

Постановките на М. Бахтин в тази книга представляват нов етап в развитието на теорията за сказа³¹. Той също се опира на тезата на Айхенбаум, но я доразвива и обогатява в посока, която действително допринася за изясняване на проблема. Точно тези функции и особености на художественото слово, които В. Виноградов пренебрегва в своите изследвания, стават основополагащи в методологическия подход на Бахтин. Той изгражда своята теория за сказа почти по едно и също време с В. Виноградов, като отчита специфичния живот и семантика на словото в художествената литература, опирайки се на методите на металингвистиката³². Оригиналната си концепция Бахтин развива на основата на един съвършено нов общоестетически и аксиологически подход, много по-различен от историко-емпиричния

²⁸ В. В. Виноградов. О художественной прозе. М., 1930, с. 5.

²⁹ В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., 1959, 123—131; Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963, 17—23; О теории художественной речи. М., 1971, 120—129.

³⁰ В. Виноградов. Избранные труды, т. V. М., 1980, 325—333.

³¹ М. М. Бахтин. Проблемы на поетиката на Достоевски. С., 1976, 213—218.

³² Под металингвистика Бахтин разбира „неоформилото се още в определени дисциплини изучаване на тези страни от живота на словото, които излизат — и напълно прапомерно — от пределите на лингвистиката“; „Диалогичните отношения (в това число и диалогичните отношения на говорещия към собствената му реч) са предмет на металингвистиката“. Вж. М. М. Бахтин и др. Проблемы на поетиката на Достоевски. С., 1976, 204—205.

подход на Виноградов. В „Проблеми на поетиката на Достоевски“ той се спира на група художествено-речеви явления, които излизат извън пределите на традиционната лингвистика, привличайки еднакво вниманието и на литературоведи, и на лингвисти.

Някои особености на Бахтиновия подход са много вярно схванати от Юлия Кръстева. В статията си „Дума, диалог и роман“ тя пише: „Според Бахтин диалогово-монологовото разграничаване има по-широк смисъл, отколкото в конкретното си значение. Диалогът може да бъде монолог и монологът — диалог. При него такива термини се отнасят към лингвистичната инфраструктура, която трябва да се изучава чрез семантиката на литературните текстове. Тази семантика не може да се базира само върху лингвистичните методи на работа, нито пък върху логични дадености, а по-скоро трябва да се изследва от момента, когато тя напуска тези методи. Като подчертава разликата между диалоговите отношения и специфично лингвистичните такива, Бахтин набляга на тези, които структурират наратива и които са възможни в резултат на това, че диалогизмът е вътрешно присъщ на езика.“³³ Изхождайки от такива позиции, Бахтин се занимава с анализа на т. нар. металингвистични явления, на които диалогизмът е вътрешно присъщ. Такива явления според него са стилизацията, пародията, сказът и композиционно разчлененият, разпадащ се на реплики диалог. Всички тези различни по същество художествено-речеви явления се обединяват от една обща черта, която Бахтин определя като двояко направление на словото — „и към предмета на речта като обикновено слово, и към друго слово, към чужда реч“³⁴. По-нататък той анализира сказовата повествователна структура и извежда една от най-характерните ѝ особености. Според него в сказа „чуждият словесен маниер се използва от автора като гледна точка, като позиция, необходима му за водене на разказа“³⁵. Бахтин изследва взаимоотношението автор — разказвач в сказа. Той посочва ролята на разказвача, за когото „... е важен не само индивидуалният и типичен маниер да мисли, да преживява, да говори, но преди всичко маниерът да вижда и изобразява: в това е неговото пряко предназначение като разказвач, който замества автора“³⁶.

На базата на направените разсъждения Бахтин извежда ясно и конкретно функционалните на сказа като тип художествена реч — „... сказът е преди всичко нараторска за чужда реч, а оттук вече като следствие — и за устна реч. ... Струва ни се, че в повечето случаи сказът се въвежда, тъкмо заради чуждия глас, който е социално определен и носи със себе си редица гледни точки и оценки, нужни на автора. Въвежда се всъщност разказвач, а разказвачът е човек нелитературен и в повечето случаи принадлежи към ниските социални слоеве, към народа (което е важно за автора). Той донася със себе си и устната реч.“³⁷

Разяснявайки същността на виждането си за „чуждата реч“ и ролята ѝ в литературното творчество, Бахтин специално подчертава нейните социални параметри. За него „чуждото слово“ е израз на социално обусловена гледна точка. Развитата от изследователя идея за „чуждото слово“ като израз на двугласие открива нови перспективи в изучаването на сказа. Бахтин съотнася неговото развитие с обществените условия, с направлението на литературно-художествените търсения в определена епоха. Като свързва сказовата форма на повествование с историко-литературния процес, с проблема за народността и демократизацията на литературата, Бахтин определя някои основни моменти в нейния анализ и пътя, по който трябва

³³ Julia Kristeva. *Semiotic Approach to Life, Arts*. Paris, 1980; Word, Dialogue and Novel, p. 67.

³⁴ М. Бахтин. Проблеми на поетиката на Достоевски. С., 1976, с. 208.

³⁵ Пак там, с. 213. Още в края на 20-те години Бахтин загатва проблема за гледната точка и нейната роля в организацията и изграждането на литературната творба — проблем, който намира своето пълно и подробно разрешение много по-късно в работата на Б. Успенски „Поетика композиционна“, М., 1970.

³⁶ Пак там, с. 214.

³⁷ Пак там, с. 215.

да се върви по-нагатак. Той разглежда сказа не като повествователен тип, а като художественоречево явление, като тип „двугласа“ реч със специфични закони и принципи на изграждане. Но за да е налице сказов повествователен тип, в неговата основа задължително трябва да стои анализираният от Бахтин „двугласа“ сказова реч. Неслучайно, преди да премине към изследването на пародийната реч, той още веднъж подчертава: „... строгото различаване в сказа на настройка за чужда реч и настройка за устна реч е напълно необходимо. Да се вижда в сказа само устна реч, значи да не се вижда главното. Нещо повече — редица интонационни, синтактични и други езикови явления в сказа (при настройка на автора за чужда реч) се обясняват тъкмо с неговото двугласие, с кръстосването на два гласа и акцента.“³⁸

Точно тази постановка в книгата на Бахтин и главно неговата идея за свързване на сказа с настройка за чужда реч В. Виноградов посреща с остра критика. Тя заема почти цялото във едение към третата глава от непубликуваната му приживе работа за сказа³⁹. Още в статията си „Проблемът за сказа в стилистиката“ той използва на няколко места понятия, много близки до тези на Бахтин. В нея се споменава например, че в сказа „... светът е разкрит от гледна точка на различни диалекти“, че „... писателят влече зад себе си верига от чужди езикови съзнания“⁴⁰. Въпреки това, след излизането на „Проблеми на творчеството на Достоевски“ (1929) В. Виноградов категорично отхвърля тезите на Бахтин, заявявайки открито: „Утвърждението, че „в повечето случаи сказът е преди всичко настройка за чужда реч, а отгук вече като следствие — и за устна реч“ — е исторически и теоретически невярно.“⁴¹ Той счита, че героят никога не може да бъде приравнен с автора и да влезе в равноправни диалогически отношения с него и следователно за сказа съвсем не е задължителна настройката за чужда реч. В „Проблемът за сказа в стилистиката“ В. Виноградов пише: „Писателското „аз“ не е име, а местонаимение. Следователно под него може да се скрие всеки.“⁴² Според него чуждите гласове могат да принадлежат с пълно право на самия автор, който ги обхваща и вменява в съзнанието си, обединявайки ги в едно общо авторско „аз“. Като общ принцип изводът е верен и твърденията на Бахтин го подкрепят, а не го отричат: „... разказът от разказвач — пише той, — пречупвайки в себе си авторския замисъл, не се отклонява от своя пряк път и остава в рамките на наистина свойствените му тонове и интонации. Авторската мисъл, след като проникне в чуждата реч и се засели в нея, не влиза в стълкновение с чуждата мисъл, а я следва в собственото ѝ направление, правейки само това направление условно.“⁴³ Бахтин не разкъсва и не отрича връзката между разказвача и авторското съзнание, а я обяснява от по-други позиции.

Противоречията на двамата учени идват от това, че едно изключително сложно по своята същност явление се изследва и описва от абсолютни противоположни изходни позиции — лингвистични и екстралингвистични. Отгук в основата на противоречието лежи идеята за диалога и диалогичните отношения, разбирани в зависимост от собствените за всеки един от двамата позиции. За В. Виноградов диалогичните отношения влизат като частен случай във всеобхващащия „образ на автора“, разбран предимно като речева структура. Именно в конкретния стилистичен анализ на художествената реч и нейните форми той постига успехи, които Бахтин справедливо отбелязва в книгата си. Той дава висока оценка на трудовете на своя колега, подчертавайки, че те „рязко изпъкват сред съвременната лингвистична стилистика — и съветска, и чужда“, но същевременно посочва, че В. Виноградов „недооценява значението на диалогичните отношения между речевите стилове (доколкото тези отношения излизат извън пределите на лингвистиката)“⁴⁴.

³⁸ М. М. Бахтин. Проблеми на поетиката на Достоевски. С., 1976, с. 216.

³⁹ В. В. Виноградов. Избранные труды, т. V. М., 1980, 331—333.

⁴⁰ Пак там, с. 53.

⁴¹ Пак там, с. 331.

⁴² Пак там, с. 53.

⁴³ М. М. Бахтин. Проблеми на поетиката на Достоевски. С., 1976, с. 217.

⁴⁴ Пак там, с. 226.

Според Бахтин диалогичните отношения са израз на двугласие, на диалогичен сблъсък в рамките на изказването, репликата, на отделната дума дори, ако тя се възприема като знак за чужда смислова позиция. Затова за Бахтин сказъг е подчертано диалогичен, докато за В. Виноградов, обратно, той е силно монологизиран, подчинен на ... устойчивите лексико-синтактични схеми на повествователния монолог⁴⁵.

Действително, при един чисто стилистичен анализ веднага се откриват устойчивите лексико-синтактични конструкции, върху които се строи сказовата реч и които са всъщност нейни формални определители. Виноградов не възприема нито през 20-те години, нито по-късно идеите на Бахтин за диалог. Усеждайки в речта това, което Бахтин нарича диалогичност, той вижда, че в конкретната реч тя се изразява все пак в монологична форма, и като лингвист остава верен докрай на тази формална възпътеност на художественото слово в конкретния текст.

Със своите задълбочени изследвания и тримата учени (Б. М. Айхенбаум, В. В. Виноградов и М. М. Бахтин) дават огромен принос в развитието на теорията за сказа. М. Бахтин, отчитайки спецификата на художественото слово, успява да промени семантичното поле⁴⁶ на сказа не в ширина, а в дълбочина. По този начин той дава много по-широка перспектива за литературнотеоретичен анализ на произведенията от сказов повествователен тип.

⁴⁵ В. В. Виноградов. Избранные труды, т. V. М., 1980, с. 47.

⁴⁶ За дефинирането на термина „семантично поле на сказа“ вж. З. Козлуджов. Към характеристиката на литературния сказ. — Литературна мисъл, 1986, кн. 1, с. 61.