

ОЩЕ ВЕДНЪЖ ПО ПРОБЛЕМИТЕ НА СКАЗА В СЪВЕТСКОТО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ ОТ 20-ТЕ ГОДИНИ

ЛЮБКА ЗАХАРИЕВА

В кн. 8 от 1987 г. на сп. „Литературна мисъл“ бе поместена статията на Запрян Козлуджов „Проблемът за сказа в съветското литературознание от 20-те години“, изградена почти изцяло върху книгата на Е. Г. Мушченко, Б. П. Скобелев и Л. Е. Кройчик „Поэтика сказа“, в отделни откъси с буквално текстуално заимствване.

Безспорно посочената книга, издание на Воронежкия университет от 1978 година, има свой принос за уточняване теорията на сказа. Замислена като „опит да обобщи резултатите от изследванията, да изведе закономерностите в еволюцията на сказа, да определи типологическите основи на неговата поэтика“¹, тя конкретизира и доизяснява характерологичните белези на сказовата повествователна форма, набелязани от Б. Айхенбаум, В. Виноградов и М. Бахтин. Отчетливо са разграничени сказът и фолклорната стилизация, сказът и персонифицираното повествование. Показва се подробно как сказовата повествователна форма се осъществява в творчеството на редица художници.

Наред с това въпросната книга представя както моменти от историята на теорията на сказа, така и самата теория на сказа от разглеждания период — твърде непълно и неточно. Това налага да се върнем още веднъж към проблема за сказа в съветското литературознание от 20-те години.

Както отбелязват авторите на книгата „Поэтика сказа“, Б. Айхенбаум пръв прави опит да осмисли теоретически сказовата повествователна форма. (Нека засега не разискваме въпроса, дали това става под влияние на немското и френското литературознание, или го обуславя литературната практика на предреволюционните години в Русия.) През 1918 година излиза неговата статия „Илюзията на сказа“, в която ученият изследва един от най-съществените признаци на този тип повествование — насочеността към устната реч². Приел идеята на т. нар. слухова филология, че всяка художествена реч трябва да се разглежда като звучаща реч, Б. Айхенбаум стига до своето определение на сказа: „Под сказ аз разбирам такава форма на повествователна проза, която в своята лексика, синтаксис и подбор на интонациите разкрива насочване към устната реч на разказвача“³; сказът е повествователна форма, която „се строи по законите на устната реч, съхранявайки нейния глас и интонация“⁴. С това приносът на Б. Айхенбаум според авторите на книгата „Поэтика сказа“ се изчерпва. Статията му „Как е направен „Шинел“ на Гогол“ е спомената само във връзка с двата вида комически сказ, които Б. Айхенбаум разграничава: повествуващ и възпроизвеждащ. В останалите

¹ Е. Мушченко, Б. Скобелев, Л. Кройчик. Поэтика сказа. Воронеж, 1978, с. 5.

² Руския израз „установка на устную речь“ и Запрян Козлуджов, и други автори у нас или не превеждат, или го предават като „настройка за устна реч“, което също е неподходящо. По-точен български превод е „насоченост към устна реч“, „нагласа за устна реч“.

³ Б. Айхенбаум, Литература. Л., 1924, с. 214.

⁴ Б. Айхенбаум, Сквозь литературу. Сб. статей. Л., 1924, с. 155.

редове, посветени на Б. Айхенбаум, се търсят „уязвимите места“ в неговата концепция. Но дали с идеята за „устността“ възгледите на Б. Айхенбаум за сказовата повествователна форма се изчерпват?

С по-късната си статия „Как е направен „Шинел“ на Гогол“ (1919) Б. Айхенбаум недвусмислено назовава още един съществен признак на сказовия тип повествование, без обаче да се ангажира с конкретни наблюдения върху текст (творческата му задача е друга!). Става дума за изместването на центъра на повествованието от събитие към образа на разказвача и за снизената роля на фабулната организация по отношение на сюжетно-композиционната структура на произведението като цяло⁵. Съвсем в началото на статията си за повестта „Шинел“ на Гогол той пише: „Композицията на новелата в значителна степен зависи от това, каква роля играе личният тон на автора в нейната постройка; има ли той организираща функция, създавайки повече или по-малко илюзия за сказ, или служи само за формална връзка между събитията, поради което има служебно положение. . . Съвършено друга става композицията, ако сюжетът с преплитането на мотивите и тяхната аргументация престане да играе организираща роля, и разказвачът, така или иначе, издигне себе си на пръв план, като само се възползва от сюжета за съчетаване на отделните стилистични похвати. Центърът на повестта се прехвърля от сюжета (който тук се съкращава до минимум) върху похватите на сказа. . .“⁶ По-нататък той наистина анализира „не структурата на сказа в същността му, а само неговата фонетика“⁷ (още веднъж да уточним: творческата му задача е друга), поради което по-късните изследвачи, включително и авторите на книгата „Поэтика сказа“, пропускат да споменават тази първа част на статията „Как е направен „Шинел“ на Гогол“, където, макар и само теоретично, Б. Айхенбаум разглежда сказа не само на равнището на речевия стил, но и в сюжетно-композиционната структура.

Като най-уязвимо място на концепцията на Б. Айхенбаум се сочи неразчленеността на понятията „автор“ и „повествовател“, „автор“ и „разказвач“. Основания за подобно твърдение има — в „Илюзията на сказа“ двете понятия наистина не се разграничават (за илюстрация авторите на книгата „Поэтика сказа“ цитират: „Писателят често се представя за разказвач и с различни похвати се стареа да придаде на писмената си реч илюзията на сказа. . . Гогол е разказвач от особен род: с мимика, жест, маниери. Той не просто разказва, а играе и декламира“), цитираният по-горе откъс от началото на статията „Как е направен „Шинел“ на Гогол“ илюстрира същото. Но от последните страници на статията за повестта „Шинел“, където Б. Айхенбаум спори с Белински и някои „наивни и чувствителни историци на литературата, хипнотизирани от Белински“, по въпроса за авторското присъствие в творбата, очевидна е най-малкото неговата противоречивост (тук не става дума за това, кой е прав в този спор: Белински или Айхенбаум, а дали авторът на статията „Как е направен „Шинел“ на Гогол“ изобщо не разграничават „автор“, „повествовател“ и „разказвач“). Действително „дистанцията между автора и носителя на речта, без която сказът е немислим, си остава несъществуваща“⁸ за Б. Айхенбаум, но в случая явно се осъзнава!⁹ Остава несъществуваща, защото цялото му внимание е погълнато единствено от явлението „звукова семантика“ на неговия (на Гогол — б. м., Л. З.) език“, от „играта на езика“, където „думата и изречението се подбират и съчетават не само по принципа на логичната реч, а повече по принципа на изразителната реч, при която особена роля имат артикулацията, мимиката, звуковият жест“¹⁰.

⁵ За означаване признаците на сказовата повествователна форма приемам терминологията на авторите на книгата „Поэтика сказа“.

⁶ Б. Айхенбаум. О прозе. Л., 1969, с. 306.

⁷ В. Виноградов. Избранные труды. Т. V. М., Наука, 1980, с. 43.

⁸ Е. Мущенко, Б. Скобелев., Л. Кройчик. Поэтика сказа. Воронеж, 1978, с. 14.

⁹ Авторите на книгата „Поэтика сказа“ пишат, че за Б. Айхенбаум дистанцията между автор и носител на речта в дадения случай е несъществуваща (курсив тук и по-долу мой — Л. З.), което е много точно, а Запрян Козлуджов пише: *пренебрегва и не отбелязва, не осъзнава ясно тази дистанция, което никак не е точно.*

¹⁰ Б. Айхенбаум, О прозе. Л., 1969, с. 309, 311.

Б. Айхенбаум сам се ограничава в изследванията си, като анализира преди всичко първия и най-съществен за него признак на сказа — насочеността към устна реч. Но с пълно съзнание за значимостта му (с него започва статията си за „Шинел“ на Гогол) той отбелязва и другия, не по-малко съществен признак на сказа — сюжетът престава да играе организираща роля, на пръв план се издига образът на разказвача.

Очевидно е, че по-справедливо и точно ще определим мястото на Б. Айхенбаум в изследването на проблема за сказа, ако не търсим и не формулираме „най-уязвимото място в концепцията му“, а се присъединим към оценката на В. Школовски: „Работата на Б. Михайлович е праволинейно блестяща. Тя даде твърде много за бъдещия анализ на прозата“¹¹ (Заприя Козлуджов я цитира за разлика от авторите на книгата „Поэтика сказа“, но след буквално заимствването представяне на Б. Айхенбаум от тях — с всичките му „уязвими места“ — тя звучи необедително в неговата статия.)

Мястото и приносът на Б. Айхенбаум в изследването на проблема за сказа своеобразно се разкриват и от факта, че в първите си работи В. Виноградов споделя изцяло идеите му и остава под негово влияние, като внася само някои доуточнения — целесъобразни и находчиви — в забелязаните вече от Б. Айхенбаум признаци на сказа. В работата си за петербургската поема „Двойник“ на Достоевски — „Стилът на петербургската поема „Двойник“. Опит за лингвистически анализ“ (1921), наречена по-късно „Към морфологията на натуралния стил. Опит за лингвистически анализ на петербургската поема „Двойник“ — той строи своя анализ, като приема терминологията на И. А. Гроздев и теоретичните постановки на Б. Айхенбаум. Но в трудовете му, посветени на прозата на Гогол — „Етюди за стила на Гогол“ (1923) и „Гогол и натуралната школа“ (1921), вече откриваме доуточненията на някои от по-бегло набелязаните (но набелязани!) от Б. Айхенбаум белези на сказа. Така например в монографията си „Гогол и натуралната школа“ той обръща внимание на необходимостта „отчетливо“ да се разграничават автор и повествовател, както и на това, че не всеки устен повествовател е сигнал за наличието на сказ. По-късно той уточнява тези свои първи бележки, като пише, че пред нас не е просто „повествовател“, а „психологически образ на разказвач“, твърде многостранно характеризира отношенията между автор и разказвач, като в значителна степен се преодоляват формалистичните възгледи на Б. Айхенбаум и се дават посоки за бъдещите изследвания на тази страна от проблема¹². Е. Г. Мушченко, Б. П. Скобелев и Л. Е. Кройчик справедливо забелязват всичко това.

Но невярно е твърдението на авторите на книгата „Поэтика сказа“, че „Новото тук (у В. Виноградов — б. м., Л. 3.) е, че сказът се разглежда не само в плана на речевия стил, но и като съществен елемент на сюжетно-композиционната структура“¹³. Както видяхме, Б. Айхенбаум пише за този белег на сказа в статията си „Как е направен „Шинел“ на Гогол“. В. Виноградов и тук само внася някои свои, безспорно интересни допълнения. Така например в книгата „Етюди за стила на Гогол“ той пише: „Сказът се организира по пътя на постоянното прекъсване на тази сюжетна линия, която в заглавието се определя като основна със странични епизоди, с „презабавни произшествия, изплуващи внезапно, в резултат на волното и неударно от логически прегради течение на асоциациите“. От тук, както уточняват и Мушченко, Скобелев и Кройчик, изследователят прави закономерния извод: „По причина на това принципите на разхвърляната, на разрушената композиция се усещат в началото на неговото (на Гогол — б. м., Л. 3.) творчество. . . като особена форма на монологичната реч“¹⁴. Новото, което В. Виноградов забелязва, е асоциативно-импровизационният начин за излагане на събитията, прозритиач от относителната самостоятелност на разказвача със своето субективно възприятие, различаващо се от авторското. Съсредоточавайки вниманието си върху „отчетливото“ разграничаване на „разказвач“ и „автор“, В. Виноградов неизбежно стига и до тази особеност на сюжетно-композиционната структура на сказовия тип повествование.

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

¹² В. Виноградов, Избранные труды. Т. V. М., Наука, 1980, с. 42—54.

¹³ Е. Мушченко, Б. Скобелев, Л. Кройчик. Поэтика сказа. Воронеж, 1978, с. 16.

¹⁴ В. Виноградов, Избранные труды. Т. II. М., Наука, 1976, с. 247.

Много по-самостоятелно В. Виноградов излага възгледите си за сказовата повествователна форма в статията „Проблемът за сказа в стилистиката“ (1925), която явно е резултат на продължителни наблюдения и размисли. В нея той се опитва да обобщи съществуващите постановки, да ги анализира критично и сам да даде по-пълна и по-точна характеристика на сказа. Без да отрича устния му характер, но като влиза в открита полемика с Б. Айхенбаум и привържениците на 1. нар. слухова филология, той дава своето определение на сказа: „Сказ — това е своеобразна литературно-художествена ориентация към устния монолог на повествоващия, това е художествена имитация на монологичната реч, която, възпроизвеждайки в себе си повествователната фабула, като че се строи в хода на нейното непосредствено изговаряне“¹⁶. Определението си на сказа като „нагласа за устен монолог от повествователен тип“ В. Виноградов аргументира, като анализира подробно монологичната реч и нейните видове. Но въпреки че в началото на статията си се опитва да тръгне от позиции, удовлетворяващи както лингвистите, така и литературоведите, очевидно е от определението, че и той не успява да преодолее едностранчивото разглеждане на специфичната повествователна форма.

В статията си „Проблемът за сказа в стилистиката“ В. Виноградов формулира още един, нов, неспоменат от Б. Айхенбаум признак на сказовата повествователна форма (това забелязват и авторите на книгата „Поетика сказа“) — ориентацията към определена аудитория: „Сказът се строи на основата на субективното отчитане на възприятието на хора от своя кръг, близки познати. . . , но с обективна цел — да се наложи това възприятие на страничния читател“¹⁶. С добавянето и на този съществен признак може да се каже, че най-значимите характеристики на сказовата повествователна форма вече са набелязани.

Не М. Бахтин, както твърдят авторите на книгата „Поетика сказа“, а В. Виноградов пръв свързва сказовата повествователна форма с историко-литературния процес, макар и да не изследва тази връзка всестранно и задълбочено. Това се вижда от следната му мисъл, изказана пак в цитираната по-горе статия: „В епохите, когато формите на писмената литературно-художествена реч преживяват революция, те се рушат с помощта на сказа“. Безспорно, като свързва сказовата повествователна форма с „проблемите на народността, с демократизацията на литературата“, М. Бахтин разглежда този въпрос по-задълбочено. Но все пак — не пръв!

По отношение приноса на М. Бахтин към теорията на сказа — така както е представен от авторите на книгата „Поетика сказа“ — също се налагат доуточнения, за да се открият както заслугите му, така и противоречивостта на някои негови твърдения, които и до днес не са преодолени изцяло.

Ако Б. Айхенбаум разглежда сказовата повествователна форма като „нагласа за устна реч“, В. Виноградов — като „нагласа за монолог от повествователен тип“, М. Бахтин уточнява, че „в повечето случаи сказът е преди всичко нагласа за чужда реч (разредка на автора — М. Б.) и вече оттук, като следствие — за устна реч“¹⁷. Това е отбелязано и в книгата „Поетика сказа“. Авторите ѝ с основание се спират и на други постановки на М. Бахтин от цитираната книга, които обогатяват теорията на сказа. Така например подчертано е, че за него „строгото разграничаване в сказа на нагласата за чужда реч и на нагласата за устна реч е напълно необходимо“, тъй като „редица интонационни, синтактични и други езикови явления в сказа (при нагласата на автора за чужда реч) се обясняват тъкмо с неговото двугласие, с кръстосването на два гласа и акцента“. Така идеята на В. Виноградов за отчетливото разграничаване на „психологическия образ на разказвача“ от автора получава по-нататъшното си развитие. Отбелязва се, че М. Бахтин обогатява и характеристиката на разказвача в сказа: за него е съществен „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“. С особен акцент се представя неговата социална обу-

¹⁶ В. Виноградов, Избранные труды. Т. V. М., Наука, 1980, с. 49.

¹⁶ Пак там, с. 50.

¹⁷ М. Бахтин, Проблемы на поетиката на Достоевски. С., 1976, с. 215.

словеност: „Струва ни се, че в повечето случаи сказът се въвежда тъкмо заради ч у ж д и я г л а с (разредка на автора — М. Б.), 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 именно е важно за автора). Той донася със себе си и устната реч“. Към всичко това, отбелязано от авторите на книгата „Поэтика сказа“, може да се добави, че М. Бахтин отделя специално място на своеобразното авторско присъствие в сказа, като насочва вниманието на редица по-късни изследователи към този въпрос: „Последна смислова инстанция, изискваща чисто предметно разбиране, има, разбира се, във всяко литературно произведение, но тя невинаги е представена от пряката авторова реч. Последната може въобще да липсва, като се замества композиционно от речта на разказвача. . . Последната смислова инстанция — замисълът на автора — е осъществена не в неговата пряка реч, а с помощта на чужди думи, създадени по определен начин и наредени като чужди“ или „чуждият словесен маниер се използва от автора като гледна точка, като позиция, необходимата му за водене на разказа“¹⁸. По-късно към „разказа на разказвача като композиционно заместване на авторската реч“ се насочват С. Бочаров, Б. Корман, авторите на книгата „Поэтика сказа“.

Но възгледите на М. Бахтин по въпросите на сказа си остават твърде противоречиви. А тази противоречивост Е. Г. Мушченко, Б. П. Скобелев и Л. Е. Кройчик (съответно и Запрян Козлуджов) изобщо не отбелязват. Така например авторът на книгата „Проблеми на поетиката на Достоевски“ разграничава два вида сказ. И ето как ги определя: — сказ, в който има един глас; който изразява непосредствено авторския замисъл — при него „смяката на обекта, която пада върху речта на разказвача, е много по-плътна“, „а условността е много по-слаба“, в образа на разказвача се търси именно устната форма на повествование, т. е. стойниствен е преди всичко нагласата за устна реч, но за пряко изразяване на авторския замисъл; и сказ, в който има два гласа, или стилизиран сказ — „авторският замисъл се ползува от чуждата реч в духа на нейните собствени стремежи“, т. е. стойниствен му е преди всичко нагласата за чужда реч. Към първия вид сказ М. Бахтин отнася сказа на Тургенев, към втория — сказа на Лесков. При това според учения при стилизиран сказ „разказът на разказвача може да се развива във формите на литературна реч (Белкин, разказвачите-хроникъори у Достоевски) или във формите на устна реч — сказ в прекия смисъл на думата“. За такова разглеждане на сказа — сказ, в който има един глас, и сказ, в който има два гласа — М. Бахтин се позовава и на Б. Айхенбаум. По същия начин се разглежда и формата Ich-Erzählung: „Аналогична на разказа от разказвач е формата Ich-Erzählung (разказ от първо лице): понякога тя се определя от нагласата за чужда реч, понякога пък, както разказът у Тургенев, може да се приближава и най-после да се слива с пряката авторова реч, т. е. да използва едногласа реч. . . Трябва да се има предвид, че композиционните форми сами по себе си още не решават въпроса за типа на речта. Такива определения като Ich-Erzählung, разказ от разказвач, разказ от автор и др. под. представляват чисто композиционни определения. Тези композиционни форми клонят наистина към определен тип на речта, но не са свързани непременно с него“. Т. е. сказ, стилизация, персонализирано повествование у М. Бахтин се преливат. Тези твърдения на учения влизат в известно противоречие с други негови идеи, а и са известно връщане назад в сравнение с постигнатото в теорията на сказа до В. Виноградов. Очевидно е, че когато говори за сказ, в който има един глас, и дава пример с Тургенев, М. Бахтин има предвид персонализирано повествование, представено обаче като устно изказване, при което въведеният разказвач си остава чист композиционен похват. Такъв характер има и „високият“ сказ у Горки в „Старицата Изергил“ и „Макар Чудра“, за който говори В. Виноградов. Но по отношение на Тургенев забележките на В. Виноградов са особено интересни и може би заслужават по-специално внимание¹⁹.

¹⁸ Пак там, с. 211, 213.

¹⁹ В статията си „Проблемът за сказа в стилистиката“ В. Виноградов пише: „То, что в эпоху Тургенева было новой формой сказового художественного построения, теперь стало нормой письменной литературной речи.“

Съгласяваме се, разбира се, с авторите на книгата „Поэтика сказа“, че развитата от М. Бахтин идея за „чуждото“ слово като израз на „двугласие“ „открива нови перспективи за изучаването на сказа“²⁰.

С тези доуточнения представата ни за сказа в съветското литературознание от 20-те години, смее да твърдя, ще бъде по-точна. А в случая една строга прецизност е задължителна. От 20-те години насам съветското литературознание се обръща многократно към проблемите на сказа. Теорията на сказовата повествователна форма се уточнява и допълва от редица изследвачи. От една страна, наблюденията им върху съветската литература потвърждават основните положения от теорията на Б. Айхенбаум, В. Виноградов и М. Бахтин²¹; формулираните от тях типологични белези на сказа се оказаха „ключ“ за пълноценна интерпретация не само на творби на Гогол, но и на разкази на Шолохов, Шукшин и Белов, целесъобразен подход към специфични творчески изяви и в други национални литератури — в българската например (Н. Хайтов, Й. Радичков и др.). От друга, по-отчетливо се открояха някои противоречиви твърдения в теорията на сказа от 20-те години, „бели полета“ и неточности, от които произтичат и изключителната широта в употребата на термина „сказ“, липсата на единно определение, неочертаните граници на понятието „сказова повествователна форма“, които в известен смисъл си остават открити въпроси и пред съвременните изследователи. Очевидно е, че да се изгради пълна и точна теория на сказа, свхвацията на Б. Айхенбаум, В. Виноградов и М. Бахтин трябва да се осветлят съвсем точно.

В заключение още веднъж искам да подчертая, че книгата „Поэтика сказа“ има свое определено място сред сериозната научна литература, която обогатява теорията на сказа и изяснява една или друга страна от нейната история. Повод за статията ми са безкритичното възприемане и буквалното заимствуване на чужди изводи и твърдения, което никога не е обогатявало науката.

²⁰ Е. Мушченко, Б. Скобелев, Л. Кройчик, Поэтика сказа. Воронеж, 1978, с. 17.

²¹ За твърдението добра илюстрация е самата книга „Поэтика сказа“. Ето как в края на теоретичната част авторите ѝ формулират типологичните белези на сказовата повествователна форма:

1) Повествовател, стилизиран като разказвач, който излиза или като пълноправен представител на демократичните среди, или като човек, в една или друга степен ориентиран към тези среди, отчитащ тяхното присъствие в своите изказвания. Индивидуалната мисъл на разказвача се коригира непосредствено от колективното съзнание.

2) Дистанция между автора и разказвача, изразяваща „ненормативния“ носител на речта на фона на „нормативния“ автор, колкото и да са подвизни при това отношенията между автор и разказвач. . . разказвачът се представя не само като субект на речта, но и като нейн обект.

3) Относителна самостоятелност на разказвача със своето субективно възприятие, непременно отличаващо се от авторовото. Това обуславя своеобразието на сюжетно-композиционната структура, в която господства асоциативно-импровизационният начин за излагане на събитията. Тук може да има отстъпления, забавящи хода на събитията и с това противопоставящи едно на друго фабулата и сюжета.

4) В резултат на асоциативно-импровизационното изложение се създава особен свят — в него се обединяват тези, от името на които говори разказвачът, и „своята“ аудитория. Възниква кръг от „свои“. По отношение на този кръг авторът и читателят се намират в позицията на „външен наблюдател“, в позицията на поглед отстранен.

5) Като следствие от току-що изброените признаци се оформят следните особености на речевия стил: а) мозаечно моделиране на текста с помощта на обикновени разговорни формули, които могат да станат и повтарящи се мотиви (даже елементи на сюжетно-композиционната структура);

б) разговорна интонация, предполагаща стилизация, подобна на ритъма на разговорната реч, „разчетена“, съобразена със „своите“.

Очевидно е, че авторите на книгата „Поэтика сказа“ изцяло приемят типологичните белези на сказовата повествователна форма, набелязани от Б. Айхенбаум, В. Виноградов и М. Бахтин, като ги формулират по-обстоятелствено и внасят несъществени доуточнения.