


Деница Астахова  
ТЕОРЕТИЧНИ КОНЦЕПЦИИ  
ЗА ХУДОЖЕСТВЕНАТА СПЕЦИФИКА НА  
СКАЗА В РУСКОТО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ  
ПРЕЗ 20<sup>-ТЕ</sup> ГОДИНИ НА ХХ ВЕК

*Denitsa Astahova*

THEORETICAL CONCEPTS OF THE ARTISTIC  
SPECIFICITY OF THE SKAZ IN RUSSIAN  
LITERARY CRITICISM IN THE 1920s



**Abstract:** The report analyzes the classical theoretical formulations of the skaz as a kind of artistic narrative in the works of B. Eichenbaum, V. Shklovsky, Y. Tynyanov, V. Vinogradov and M. Bakhtin in Russian literary criticism in the 1920s. The methodological bases of the separate theoretical concepts and the dialogue between them are analyzed in the main texts on the poetics of the skaz of the mentioned great scholars, who paved the way for the introduction of the new term *skaz* in literary studies.

**Keywords:** skaz, humour, speech characteristics, research approach.

Същественият принос за превръщането на литературната теория в самостоятелна дисциплина със собствен терминологичен апарат и метод на изследване, изградени върху актуалните достижения на лингвистиката в началото на ХХ в., принадлежи на група млади учени, работили активно около едно десетилетие (1915–1925 г.) в Русия, останали в историята на литературата под името „руски формалисти“. В реформирането на поетиката като литературоведска дисциплина те разработват редица важни въпроси в наратологията, стихознанието и поетическия език и предлагат нова терминология, която е активно използвана и пре-

осмислена със съпътстващите я теоретични концепти в развитието на структурализма.

В настоящия текст ще бъде направен опит да се проследи първия етап в развитието на теоретичните постановки за сказа в руското литературознание от 20-те години на ХХ в. като вид художествено повествование в разработките на формалистите Борис Айхенбаум, Виктор Шкловски, Юрий Тинянов, в трудовете на гравитирация към групата на формалистите Виктор Виноградов и влизания в теоретични спорове крупен мислител на руската литературоведска мисъл Михаил Бахтин, който в края на 20-те години на ХХ в. развива своята фундаментална концепция за диалогичността на художественото слово.

Актуалността на задачата се потвърждава от факта, че въпреки големия брой изследвания върху поетиката на сказа, публикувани през ХХ в., не съществува единна дефиниция за понятието сказ, а отделните по-късни тълкуватели обикновено подхващат аспекти от предложените базови концепции през 20-те години. Задълбоченото вникване в теоретичния контекст на дебата около сказа ще ни отведе към ползотворно преосмисляне на теоретичното наследство с оглед да се осветли и художествената специфика на сказа в съвременната българска литература.

През 1918 г. Борис Михайлович Айхенбаум за първи път поставя въпроса за литературно-теоретичната специфика на сказа и го отчита като един от значимите проблеми за литературната критика. В статията си „Илюзията на сказа“ изследователят изразява мнение, че по своя характер определен вид художествена проза представлява *запис на звучаща реч*, което мотивира с наблюдението си, че словото „е жива, подвижна материя, създавана от гласа, артикулацията, интонацията, към които (...) се добавят жестовете и мимиките“ (Айхенбаум 1924: 152), и допуска, че тя би могла успешно да бъде анализирана от гледна точка на „слуховата“ филология (Ohrenphilologie)<sup>1</sup>, тъй като в нея е „за-

---

<sup>1</sup> „Слуховата филология“ (Ohrenfilologie), основаваща се на връзката между произношение и смисъл, оказва влияние върху изследванията на руските формалисти през трудовете на Франц Заран и Едуард Зиверс. „Слуховата филология“ се насочва към акустичния аспект в ана-

легнало началото на устния сказ, чието влияние (...) се разкрива в синтактичните обрати, в избора на думите и дори в тяхното място в самата композиция“ (Айхенбаум 1924: 152).

В тази статия авторът извежда признака „импровизация“ и чрез него разкрива близостта между приказката и новелата, в която „новелистът се стреми да създаде впечатление за писмен разказ, за импровизация (...) и под влияние на писмената култура той е принуден да избира, фиксира и да **обработва словото**“ (Айхенбаум 1924: 154), за да запази илюзията за свободна импровизация в своята творба. В същата публикация литературният теоретик откроява разказваческите черти в повествователната традиция от средата на XIX век по линията Достоевски – Толстой – Тургенев.

Наблюдения върху новото теоретично понятие „сказ“ Б. Айхенбаум продължава в следващите си трудове и през 1919 г. е публикувана втората му статия със заглавие „Как е направена повестта „Шинел“ на Гогол“. Тази статия може да се разглежда като естествено продължение на „Илюзията на сказа“, а нейното начало може да се смята за своеобразен теоретичен отговор на зададения в първата публикация въпрос за ролята на разказваческия тон в Пушкиновите „Повести на Белкин“: „Композицията на една новела зависи (...) от това, **каква роля играе при нейното изграждане личният тон на автора, т.е. служи ли този тон за организиращо начало, създаващо (...) илюзията за сказ**, или осъществява само формална връзка между събитията и следователно, заема само служебно положение“ (ОПОЯЗ 1996: 103). Според автора на статията, ако разказвачът излезе на преден план, центърът на тежестта се пренася върху похватите, които създават сказов маниер на разказване. Той внася в повествованието комически ефект с помощта на каламбурите. При изследването на по-

лиза на текста за разлика от „зрителната филология“ (Augenphilologie), която го анализира от гледна точка на неговата визуално-графична страна. Според мнението на П. Стайнър предразположеността у някои представители на руския формализъм към методологията на „слуховата филология“ се обяснява донякъде с родството на формалистите с футуризма и ориентацията му към звучащото слово (Стайнър 1995).

добен вид композиция важни се оказват именно тези изпълващи изложението *дреболии* (каламбурите – б.а.), които, ако бъдат премахнати, ще доведат до разпадане сюжета на новелата.

Айхенбаум предлага да се различават два вида комически сказ – *повествователен*, който се ограничава с шегите и смисловите каламбури и създава впечатлението за гладка реч, и *възпроизвеждащ* – който въвежда похвата на словесната мимика и словесния жест, изобретявайки особени комически артикулации, звукови каламбури и причудливи синтактични конструкции и **звучи така, като че ли зад него се крие актьор**. Според автора вторият вид сказ придобива характер на игра и композицията се гради чрез определена система от разнообразни мимико-артикулационни жестове, а бедният сюжет или комичната ситуация служат за своеобразен тласък или повод за разработването на комическите похвати.

Според концепцията на изследователя възпроизвеждащият сказ осигурява втори надреден пласт в повествованието, който се изгражда на основата на чистия комичен сказ, и така го усложнява, ползвайки похватите на мимико-артикулационната и патетичната декламация. Във връзка с възпроизвеждащия сказ в хода на анализа на „Шинел“ ученият открива в стила на Гогол някои от важните белези на сказа като особения вид небрежно, наивно говорене, вмъкването на „ненужни“ детайли, фамилиарното многословие, които отклоняват разказвача от основната тема.

Във втората си статия от 1919 г. Б. Айхенбаум успява да определи нови признаци на сказа, които го формират като особен вид художествен повествователен изказ. Наред с вече изведените устна и импровизационна природа на речта, добавя като доминиращи елементи словесната мозайка и редуцирания сюжет. Изхождайки от факта, че теорията на прозата се намира в началния етап на своето развитие, Айхенбаум предлага при изследванията да се ползва за отправна точка проблемът за повествователната форма. В публикуваната през 1927 г. статия „Лесков и съвременната проза“ отбелязва, че като подстъп към сказа могат да се отнесат формите на диалозите, ориентирани според принци-

па на речевата характеристика на дадено лице и дава за пример повествователната формула с *анкетните диалози*, в която персонажът разказва и се води през цялото време от въпросите на публиката. Такъв пример е повестта „Запечатаният ангел“ на Н. Лесков. Айхенбаум разграничава условната (при Тургенев в „Андрей Колосов“) от същинската роля на специалния разказвач, създаден от автора в сказа.

За да защити своето виждане за ролята на речевата характеристика като сказов белег, Айхенбаум привежда цитат от Лесков, в който авторът определя речевия облик на героите си според техните социални или професионални характеристики: „моите свещеници говорят по духовному, мъжиците по мъжишки“ (Айхенбаум 1987: 414). Важно за поетиката на сказа при Лесков е прекъсването на обикновения повествователен книжен стил от стила на устното разказване. Откроява се фразеологията на *изкривените думи*, основани на народната етимология, в което изследователят вижда един от основните сказови похвати. За сказовите цели може да се използват и форми, притежаващи фолклорна или професионална стилова обогатеност, както това е постигнал Н. Лесков в произведенията си „Запечатаният ангел“ и „На края на света“.

Друг приносен акцент е поставен върху не по-малко съществен признак на сказа – сюжетът престава да играе организираща роля, а на пръв план се издига образът на разказвача. За ролята на Айхенбаум в поставянето на проблема за сказа в литературознанието свидетелства Виктор Шкловски в своята книга равностметка „Тетива“ – „Работата на Б. Михайлович е праволинейно блестяща. Тя даде много за бъдещия анализ на прозата“ (Шкловски 1977: 16).

През 1927 г. В. Шкловски публикува малка книжка, озаглавена „Техника на писателското майсторство“ (Шкловски 1927: 62–63), в която е поместена статия със заглавие „За сказа и неговото сюжетно значение“. Там са изложени разсъжденията му по въпроса за свободата на сказовия разказвач да създава комически ефект благодарение на „неправилната“ употреба на езика (с примери от произведението „Левака“ на Лесков).

За Шкловски истинският сказ е сюжетният похват, който служи за мотивировка на сказа, например външната безсмисленост на думите, вложена във втория план на творбата, но замаскирана с хвалебствения тон в „Левака“. Авторът привежда пример за комична употреба в произведението на Н. Лесков на думи като *нимфозория*, *кунсткамера*, *кирамида*:

*А царят го дърпа за ръкава и тихо му рече:*

*– Моля ти се, не ми разваляй политиката.*

*Тогава англичаните поканиха царя в най-последната кунсткамера, където са събрани от цял свят минерални камъни и нимфозории, като се начене от най-огромната египетска кирамида, та до подкожната бълха, що човек с око не може да я види, макар да те гризе между кожата и тялото* (Лесков 1979: 281).

Оказва се така, че разказвачът дори да не разбира това, което разказва, читателят сам се досеща за значението на думите. Поради това в доброто сказово произведение сказът се явява не средство, чиято единствена цел е да украсява словесния материал, но изпълнява функция и на определен сюжетен похват, който е способен да внесе различен смисъл в цялото произведение.

Във връзка с разбирането на Шкловски за втория смислов пласт, но и близо до концепцията на Айхенбаум за сказа, е статията „За Зоценко и голямата литература“ от 1928 г. Шкловски казва следното: „Сказът усложнява художественото произведение. Получават се два плана: 1) това, което разказва човекът 2) това, което сякаш случайно пробива в неговия разказ“. Очевидно е, че литературоведът доразвива тезата на Айхенбаум за втория пласт, изграден от „дреболиите“, липсата на които би разрушила сюжета, но в статията за Зоценко приносът се изразява в мотивацията на тези сказови функции. Според Шкловски зад „Това, което човек изговаря (...) в сказа, е необходимо да се търси ограниченият човек. Неразбирацията събитията“ (Шкловски 1928: 455).

Рецензията на Юрий Тинянов от 1922 г. „Серационови братя“. Алманах I“ се приема за първата публикация на теоретика по проблемите на съвременната проза. Разглеждайки повество-

вателните похвати на авторите, включени в алманаха, Тинянов обръща внимание на въпроса за сказа, като отбелязва, че езикът на литературата се развива самостоятелно по отношение на практическия език, но вторият, въведен през сказа и новите езикови образувания, се превръща в един от най-важните източници за обогатяване на литературния език.

В статията си „Литературното днес“ (1924) авторът разглежда въпросите на писателското майсторство и констатира, че сказът като маниер на разказване продължава да се развива и разширява и че в прозата се откриват следи от две видими сказови направления, като отделя хумористичния, изведен от традицията на Н. Лесков, и лирическият, почти стихов сказ, който отнася към стила на А. Ремизов.

Необходимостта от по-конкретно дефиниране на понятието се налага от обстоятелството, че критиката, в лицето на Г. Горбачев, започва да твърди, че „сказът е необходим на писателя, за да може по-добре и по-удобно да скрие собственото си лице“ (Горбачев 1925: 63–66). Тинянов отхвърля разпространеното от марксистките критици схващане, според което на сказа се гледа като на призма, която пречупва действието. „Работата не е в призмата, – посочва Тинянов – работата е в самата осезателност на словото. Сказът прави словото физиологически осезателно – целият разказ 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“ (Тинянов 1977: 160). С въвеждането на читателя в повествованието от Тинянов теорията на сказа се обогатява с още един съществен сказов белег – ролята и рецепцията на читателя.

Тясната връзка между сказа и хумора, според Тинянов се дължи на факта, че сказовото слово е живо, а хуморът живее чрез словото, което е богато с жестова сила. За изследователя е важен игровият характер на словото, защото чрез богатите смисли на словесната игра става възможна и пародията.

Общото между комическия сказ, от вида на Лесков и Зоценко, и лирическия сказ се изразява в осезаемостта на словото и това, че творбата е адресирана към читателя, а разликата изпъква в това, че „докато комическият сказ, като че ли физически изпълва словото, лирическият само придвижва (словото – б. а.) към него, читателя“ (Тинянов 1977: 161). В произведението на Л. Леонов „Туатамур“ екзотичният сказ представлява *татарски заум*, в който извисените образи са постигнати чрез лексикално приповдигнат стил, в контекста на цели татарски фрази, които влизайки в съчетание с руската реч, заприличват на *пъстър персийски килим*. Именно „Тук – твърди Тинянов – се достига и до предела на прозата. Още малко, и тя ще се превърне в стих“ (Тинянов 1977: 161).

Разглеждането на сказовия разказвачески маниер само като нагласа за устна реч се осъзнава като ограничена перспектива в теоретичното осмисляне на това художествено явление през 20<sup>-те</sup> години на ХХ в., затова Виктор Виноградов предлага към анализа му да се подходи от гледна точка на лингвистиката.

През 1926 г. В. Виноградов публикува своята важна статия „Проблемът за сказа в стилистиката“, в която цялостно и най-пълно излага възгледите си за този повествователен маниер. В теоретичните си постановки ученият тръгва естествено от заключенията, направени от Б. Айхенбаум, че сказовата писмена реч се строи според законите на устната, стремейки се да съхрани гласа и интонацията, и пояснява, че терминът сказ при изследователя се използва като синоним на живо слово и символ на устната реч, което се проявява в текста като илюзия за свободна импровизация. Разглеждайки статията на Айхенбаум за „Шинел“, Виноградов посочва липсата на ясно определение на общото понятие сказ, а основният недостатък в изследването на Айхенбаум е, че *словесната тъкан на „Шинел“ се разглежда не в семантичната плоскост, а само от гледна точка на неговата мимико-артикулационна сила* и звуковото въздействие. Посочено е, че структурата на сказа не се изучава в същинския му смисъл, а се засяга само въпросът за неговата фонетика. Според



Виноградов концепцията за сказа трябва да се изгражда не въз основа на слуховата филология, какъвто е изследователският подход, избран от Айхенбаум, а на основата на *синкретичната* филология, като се вземат предвид всички онези конструктивно-езикови елементи, заложиени в словесния състав на произведението. Въвеждайки сказа в руслото на стилистиката, Виноградов се оказва и първият изследовател, който разглежда това явление като типологически проблем, като определен вид повествование с проявени форми в художествената литература.

Лингвистът предлага понятието сказ да се разглежда като художествено съответствие на една от формите на устната монологична реч, тъй като художествените конструкции преобразуват устната реч и превръщат сказа в комбинирана форма на художествена реч, чието възприемане се осъществява на фона на сродни монологични образувания, съществуващи в социалната практика на речевите взаимодействия. Теоретикът изработва класификация на видовете монологична реч от сферата на непосредственото битово говорене, в която различава четири вида на монологичната реч в зависимост от езиковите функции, които изпълняват: 1) монолог с убеждаваща окраска, която смята за примитивна форма на ораторската реч; 2) лирически монолог като езикова форма на изразяване на емоции; 3) драматически монолог, разгледан като сложен вид реч, в който езикът на словото е съчетан с езика на мимиките, жестовете и пластичните движения, определен като *напрегнат диалог с пропуснати реплики* и 4) монолог от съобщаващ тип, опиращ се на логическо-предметната структура на езика, в който отделя два подвида – а) монолог-разсъждение като примитивна форма на “учения” език и б) монолог от повествователен тип. За Виноградов именно монологът от повествователен тип е подходящата форма за изясняване на понятието сказ, защото със своя лексикален състав и синтактичен строеж тази форма гравитира към формите на книжовния език като идеален предел. Виноградов е замислял издаването на книга, посветена изцяло на сказа, която е трябвало да носи заглавието „Литература и устна словесност“ и е била планирана за

издаване през 1929 г.<sup>2</sup> В един от по-късно написаните текстове, които е трябвало да влязат в състава на тази книга, се съдържа теоретичният спор на учения с позициите, изразени от Михаил Бахтин по въпроса за сказа в книгата му „Проблеми на поетиката на Достоевски“ (1929).

В труда си М. Бахтин излиза от рамките на строгия стилистико-лингвистичен подход, приложен от В. Виноградов, с мотива, че той е ограничен в перспектива и е невъзможно чисто лингвистичните критерии да обхванат спецификата на живото слово. Предлага анализа на определени явления в художествената реч да бъде основан на металингвистичния подход, който дава възможност словото да бъде изследвано през призмата не само на диалогичните отношения, реализирани в обикновения диалог, но и като отношение на говорещия към собствената му реч, изхождайки от положението, че диалогизмът е вътрешно присъщ на езика.

В такава философско-теоретическа концепция за диалогичността е поставен и въпросът за спецификата на сказа от Бахтин в труда „Проблеми на поетиката на Достоевски“. В него известният теоретик разглежда художествено-речеви явления като стилизацията, пародията, сказа и диалога в светлината на металингвистиката и смята, че тяхната обща черта е двупосочното слово, насочено „и към предмета на речта като обикновено слово, и към друго слово, към чужда реч“ (Бахтин 1976: 208).

Може да бъдат открити два вида сказ – 1) еднопосочен, организиран само в своето предметно направление и 2) двупосочен сказ, който има способността да „стилизира“ чуждата реч (Бахтин 1976: 208). Еднопосочния сказ Бахтин определя като обикновен композиционен похват, при който един глас изразява непосредствено авторския замисъл и дава пример с повестта „Андрей Колосов“ на И. Тургенев, където разказът се води

---

<sup>2</sup> Според редакторите на изданието „За езика на художествената проза“ (Виноградов 1980) отделни части от „Литература и устна словесност“ са включени в по-късни съчинения на автора, но самата книга така и не става издателски факт.

от името на интелигентен литературен човек и не се наблюдава стилизиране на чужд индивидуален или социален маниер на разказване. Двупосочен сказ се създава тогава, когато се наблюдава пречупване на авторския замисъл в речта на разказвача. Пример за това е разказвачът Иван Белкин, който е важен за Пушкин като чужд глас в „Повести на Белкин“, от една страна, със своята социална определеност, духовно равнище и житейски нагласи, и от друга страна, като индивидуално характерен образ, което прави тази реч двугласа.

Стъпвайки върху сказовата постановка на Айхенбаум за настройката за устна форма на повествование с характерните ѝ особености (устна интонация, синтактичен строеж и особена лексика), въпреки различния си изследователски подход, Бахтин се доближава до възгледите на Айхенбаум и, по наше мнение, ги надгражда с уточнението, че **„сказът е преди всичко настройка за чужда реч, а от тук вече като следствие – и за устна реч“** (Бахтин 1976: 215).

Твърдението на Бахтин, че сказът се въвежда от много автори поради нуждата им от чуждия, социално определен глас, носещ различни гледни точки и оценки, се конкретизира в размишленията му, че въвеждането на устната реч в повествованието се осъществява с помощта на разказвач, а „разказвачът е човек нелитературен и в повечето случаи принадлежи към ниските социални слоеве“ (Бахтин 1976: 215).

Разглеждайки въпроса в историко-литературен аспект, ученият посочва причините за навлизане на сказа в художествената литература. Според него основната причина за прибягване до сказа, като извънлитературна форма за повествование, която притежава определен маниер да вижда и изобразява света, се изразява във факта, че „Не във всяка епоха е възможна пряка авторска реч, не всяка епоха притежава стил, защото стилът предполага наличие на авторитетни и устойчиви гледни точки. Където няма адекватна форма за непосредствено изразяване на авторските мисли, се налага да се прибягва до пречупването им в чуждата реч“ (Бахтин, 1976: 215).

Другата причина за ползване на сказовите форми се опира изцяло на художествено-композиционните задачи, които може да реализират своя замисъл единствено със съчетаване на устна реч и двугласо слово. Бахтин илюстрира тезата си с примери от творчеството на Н. Лесков и И. Тургенев. Ако Лесков въвежда чуждата реч заради чуждия мироглед и вторично надгражда с устния сказ в ориентацията на повествованието към народната реч, то Тургенев търси само устната форма на повествование, за да изрази пряко своите замисли и да оживи литературната си реч с устни интонации.

След изведените примери за художествените функции на *двугласото слово* Бахтин добавя важно уточнение за същността на сказа – строгото различаване в сказа на настройка за чужда реч и на настройка за устна реч е напълно необходимо. „Да се вижда в сказа само устна реч значи да не се вижда главното. (...) редица интонационни, синтактични, и други езикови явления в сказа (при настройка на автора за чужда реч) се обясняват само с (...) кръстосването на два гласа и на акцента“ (Бахтин, 1976: 216).

При уточнението на сказовата специфика М. Бахтин отчита и наличието на композиционната форма „Ich-Erzählung“<sup>3</sup> (разказ от първо лице), която в зависимост от художествената задача може да участва в настройката за чужда реч, но и да се слива с пряката авторска едногласа реч. Според него форми като Ich-Erzählung, разказ от разказвач и разказ от автор, представляват чисто композиционни определения и не решават въпроса за типа на речта, защото те се вливат в главната структурно-композиционна организация на сказа – двугласостта.

Бахтин провежда ясно разграничение между пародийното сблъскване на гласове и позиции и характерната за сказа еднопосочност на тези позиции: „разказът от разказвач, пречупвайки в себе си авторския замисъл не се отклонява от своя пряк път и остава в рамките на (...) свойствените му тонове и интонации. Авторската мисъл, след като проникне в чуждата реч и се засе-

---

<sup>3</sup> В книгата „Проблеми на поетиката на Достоевски“ (Бахтин 1976) разказът от първо лице се означава с термина „Icherzählung“.

ли в нея, не влиза в стълкновение с чуждата мисъл, тя я следва в собственото ѝ направление, правейки само това направление условно“ (Бахтин 1976: 217). Бахтин разграничава **обикновен и пародиен сказ**. Вторият, вследствие на настройката за чужда реч и двугласия си характер, може да участва в сложните взаимоотношения между разнопосочни гласове в пределите на сказовата реч.

Формирането на траен научен интерес към художественото явление сказ е засвидетелстван в задълбочените филологически трудове на изследователите от 20<sup>-те</sup> години на ХХ в. в руското литературознание. Разгледаните теоретически възгледи за сказа на Б. Айхенбаум, В. Шкловски, Ю. Тинянов, В. Виноградов и М. Бахтин разкриват разнородни изследователски подходи – *фонетичен*, вдъхновен от постановката за слуховата филология на Е. Стиверс и Ф. Саран при Айхенбаум, от гледна точка на *поетиката* при В. Шкловски, *историко-рецептивен* при Ю. Тинянов, *стилистичен и типологически* при Виноградов и *металингвистичен* подход, разработен от М. Бахтин. Пресичайки се в общ научен предмет на изследване, те изграждат методологическата основа за развитието на теоретичните изследвания, посветени на сказовия вид повествование от 60-те години на ХХ век, което е следващият етап в развитието на руската литературоведска мисъл.

## БИБЛИОГРАФИЯ

**Бахтин 1976:** Бахтин, М. *Проблеми на поетиката на Достоевски*. София: Наука и изкуство. // **Bahtin 1976:** Bahtin, M. *Problemi na poetikata na Dostoevski*. Sofia: Nauka i izkustvo.

**Виноградов 1980:** Виноградов, В. *О языке художественной прозы*. Москва: Наука // **Vinogradov 1980:** Vinogradov, V. *O yazyke khudozhestvennoy prozy*. Moskva: Nauka.

**Горбачев 1925:** Горбачев, Г. „*Серapiионови братя*“. *Современная руска критика*. Ленинград. // **Gorbachev 1925:** Gorbachev, G. „*Serapionovi bratya*“, *Sovremennaya ruska kritika*. Leningrad.

**Захариева 1988:** Захариева, Л. Още веднъж по проблемите на сказа в съветското литературознание от 20-те години. – В: *Лит. мисъл*, кн. 10, 97–102. // **Zaharieva 1988:** Zaharieva, L. Oshte vednazh po problemite na skaza v savetskoto literaturuznanie ot 20-te godini. – V: *Lit. misal*, kn.10, 97–102.

**ОПОЯЗ 1996:** *ОПОЯЗ. Текстове.* Съст., прев., вст. статия и бел. Св. Казакова, Д. Кръстева, Д. Чавдарова, В. Панайотов. Шумен: УИ „Константин Преславски“. // **ОРОУАЗ 1996:** *ОРОУАЗ. Текстове.* Sast., prev., vst. statiya i bel. Sv. Kazakova, D. Krasteva, D. Chavdarova, V. Panayotov. Shumen: UI „Konstantin Preslavski“.

**Шкловски 1977:** Шкловски, В. *Тетива. Новият Петроград и Шинел.* Варна: Г. Бакалов. // **Shklovski 1977:** Shklovski, V. Tetiva. Noviyat Petrograd i Shinel. Prevod V. Mancheva. Varna: G. Bakalov.

**Стайнър 1995:** Стайнър, П. *Руският формализъм. Метапоетика.* Превод от английски О. Ковачев. Шумен: Глаукс. // **Staynar 1995:** Staynar, P. Ruskiyat formalizam. Meta poetika. Prevod ot angliyski O. Kovachev. Shumen: Glauks.

**Тинянов 1977:** Тинянов, Ю. *Поетика история литературы кино.* Москва: Наука // **Tinyanov 1977:** Tinyanov, Yu. Poetika istoriya literaturay kino. Moskva: Nauka.

**Шкловский 1927:** Шкловский, В. *Техника писательского ремсла.* Москва 1927 Ленинград: Молодая гвардия. // **Shklovskiy 1927:** Shklovskiy, V. Tehnika pisatelyskogo remsla. Moskva 1927 Leningrad: Molodaya gvardiya.

**Шкловский 1928:** Шкловский, В. *О Зоценке и большой литературе. Михаил Зоценко. Мастера современной литературы.* Ленинград: Academia. // **Shklovskiy 1928:** Shklovskiy, V. O Zoshtenke i bolyshoy literature. Mihail Zoshtenko. Mastera sovremennoy literaturay. Leningrad: Academia.

**Эйхенбаум 1924:** Эйхенбаум, Б. *Сквозь литературу.* Ленинград. // **Eyhenbaum 1924:** Eyhenbaum, B. Skvozy literaturu. Leningrad.

**Эйхенбаум 1987:** Эйхенбаум, Б. *О литературе.* Москва: Советский писатель // **Eyhenbaum 1987:** Eyhenbaum, B. O literature. Moskva: Sovetskiy pisately.