

## Соціологічний метод в історії та теорії літератури

Інтерес до літератури ожив. Будівництво нового суспільства не могло не звернути уваги на найбільший чинник організації суспільства — на художню літературу. Хто володіє художнім словом, той володіє масою читачів. Звідси у держави й суспільства виникає завдання організувати літературну продукцію певної якості й направити відібрану художньо-літературну продукцію в широкі маси суспільства. Як для того, так і для другого завдання треба наукових відомостей про явище, що нас цікавить.

Надто соціальна природа літературного факту впливає на метод його вивчення. Кожен клас, кожна громадська група прагне до того, щоб поставити свої вимоги художній літературі — збудувати свою історію й теорію літератури й критики. Найбільш об'єктивний в цих збудованнях клас наймолодший, сильний, що має певне майбутнє; ідеології такого класу ніщо не заважає бути найбільше науковою. Інакше стоїть справа в того класу, проти якого йде життя; тут істина фактів, їх закономірності лише нагадували-б про те, що близиться смерть такого класу. Цими основними мотивами можна було-б пояснити сучасні сперечання про метод в так званих гуманітарних науках взагалі і в історії літератури зокрема.

Тут ми й спробуємо освітлити питання про метод в історії й теорії літератури в сучасних умовах. Для цього ми спочатку розглянемо, які загальні вимоги мусить задовольняти історія й теорія літератури, як наука, далі з'ясуємо сучасний стан нашої науки; для цього нам доведеться розглянути теорії тих учених, що їх поглядами живе сучасна історія й теорія літератури. Такі вчені, на нашу думку, це: Потебня, Веселовський, Плеханов. Після цього ми спробуємо освітлити відношення науки історії літератури до „формалістів“; і, нарешті, ми мусимо з'ясувати основні засади соціологічного методу вивчення літератури в сучасних умовах і навести, бодай коротко, приклади його. Тільки маючи виразні відповіді на всі попередні питання, можна уявити собі основні риси наукового методу історії й теорії літератури.

З'ясуємо собі основні вимоги, ставлені до всякої науки, в тім числі й до історії літератури.

Усяка наукова дисципліна, що її висновки претендують на об'єктивне значіння, задовольняє такі умови: а) вона має методику описування свого матеріялу, б) вона має певну базу для класифікації цього матеріялу (*fundamentum divisionis*) і, нарешті, — найголовніше —

дійсно наукова дисципліна має методологію для встановлення закономірного зв'язку своїх фактів. І як останнє завдання найважливіше і для нашої науки, то всі дотеперішні методи вивчення літератури можна класифікувати на підставі такого принципу: чи даний метод шукає причини досліджуваного факту тільки серед літературних явищ, чи цей метод для відшукування причин рекомендує вдатися до фактів іншого порядку, ніж літературні. До перших методів — сепаратних — належать методи, описувані досі під назвами: формалістичний, філологічний, почасти естопсихологічний, еволюційний та естетичний. Ці методи встановлювали зв'язок між літературними явищами, рідко відходячи до фактів нелітературних. Другі методи — моністичні — описуючи літературні явища, намагаються відшукати причину цих явищ у фактах іншого порядку, ніж літературні. До таких методів належать, згідно з існуючою номенклатурою, такі: етичний, публіцистичний, історичний (до якого належить і метод Тена) почасти естопсихологічний і порівняльний. Ці останні методи вважають за неможливе здійснити наукові завдання історії літератури, залишаючись тільки в колі літературних явищ. Ці методи сміло, а іноді й наївно, знімають питання саме про причину фактів, як про основне завдання науки. При цьому, звичайно, поняття причини розуміється широко, включаючи сюди й кондиціональність.

Коли ми назвали перші методи сепаратними, то цим ми хотіли підкреслити те, що творці цих методів не мають потреби дошукуватися зв'язку літературних фактів з основними чинниками життя. Ці методи вважають літературу за замкнену в собі самодостатню систему фактів, яка розвивається за власними законами, може й зв'язаними з закономірностями інших наук. Методи моністичні рішуче гадають, що літературні факти мають похідний характер, вважаючи автономні взаємини між цими фактами за недостатні для причинного пояснення. Так, наприклад, Тен гадає, що появу якогось твору, його життя й смерть, його одміни від інших творів, — можна зрозуміти, досліджуючи оточення, расу, момент. Сент-Бев вважав, що фактом, посереднім між оточенням в широкому розумінні і літературним явищем, є постать письменника, — звідси його біографічний метод. Веселовський находив причину зміни літературних фактів в широких явищах побуту, обумовленого історичними причинами.

Для розв'язання питання про метод цікава спроба Брюнет'єра (еволюційний метод) знайти причину зміни літературних фактів в самостійній еволюції літературних жанрів. На його думку, прим., епопея поряд мемуарів та історичних хронік дає в своєму розвитку лицарський роман (напр., цикл „Круглого столу“), з якого розвивається роман пригод XVI в. (типу „Амадис“); з останнього розвинувся етичний роман XVII в. (типу „Астрея“) і, нарешті, роман звичаїв (типу „Манон Леско“), що знов поділявся на романи загальних, інтимних і екзотичних звичаїв. Брюнет'єр часто порівнював себе з Дарвіном; він гадав, що окремі літературні види живуть так само самостійним життям, як і біологічні види. Але добре відомо, що й життя біологічних видів залежить від зовнішнього оточення, тим більш — життя літературних видів. Адже не можна гадати, що, наприклад, епопея, а за нею й лицарський роман, а далі роман пригод виникли

з якогось наперед установленого автономного життя літературних жанрів; вони цілком, з усіма своїми особливостями, були обумовлені існуванням лицарства, пролетаризованого селянства на Заході і іншими подібними соціальними чинниками. Спроба Брюнетьєра була крайнім зусиллям великого робітника історії літератури автономізувати факти, що він вивчав, ради самостійності своєї професії, а не з огляду на реальне відношення цих фактів до інших базисних фактів життя.

На думку Веселовського, наприклад, до появи в історії нового жанру „грецької новели“—прообразу нашого роману,—привели такі історико-побутові умови: „Занепад громадського життя, ослаблення національної самосвідомости, брак сталого світогляду, спільних цілів для народньої діяльності—все це поривало звязок з минулим, з його поетичною ідеалізацією, примушуючи чоловіка, тим більш поета, заглиблятися в себе самого, в свій внутрішній світ, звідки він пробує на власну руч відтворити більш-менш суцільну картину зовнішнього світу, свій особистий епос. Такі ті громадсько-психологічні передумови, з яких виникає роман і які старі греки називали драматичними оповіданнями.

В романі все не традиційне: закохані, особистий ідеал „дає безоглядне поривання в далечинь“, болісне шукання чогось деє за далекими морями, як в „Олександрії“. В цьому розумінні Шлосер мав рацію, говорячи, що історію народа можна написати по його романах; можна було-б узагальнити—по його поетичній літературі. Матеріал багатий і вдячливий, коли вміти утриматися від зайвого недовір'я—і від крайнього довір'я до побутової підкладки політичної ідеалізації“.

В цих словах відчувається у Веселовського близькість до сучасних марксієвських поглядів. Поняття побуту у Веселовського саме побутове, не наукове; це поняття треба було розкрити і науково уточнити. Це намагався зробити вже Тен, вказуючи на „оточення, расу, момент“, Сент-Бев—на геніяльну особистість; робітники порівнявчого методу (й Веселовський)—на вплив одної країни на другу. Наука шукала класифікації чинників, що створюють літературне явище. Їхню класифікацію дав Плеханов на підставі Маркса. „Ні географічне оточення“, ні „геніяльна особистість“ ні, нарешті, вплив одної країни на другу не можуть пояснити нам ні сути даного мистецтва, ні законів його еволюції, а тільки економіка“,—говорить послідовник Плеханова—Фриче. Але чи впливає економіка на мистецтво безпосередньо? Плеханов прямо заявляє: „Продукційна діяльність людини впливає прямо на її світогляд і на її естетичні уподобання лише на низьких щаблях цивілізації“; тут, наприклад, „орнаментика бере свої мотиви у техніки, а танці обмежуються на простому відтворенні продукційного процесу. Але в суспільстві, поділенім на класи, економіка дуже рідко впливає безпосередньо на мистецтво і на інші ідеології“.

Які-ж є посередні чинники між економікою й літературою?

„Коли-б ми захотіли коротко висловити погляд Маркса й Енгельса на відношення славетної „основи“ і не менш славетної „надбудови“, то в нас вийшло-б ось що:

1.—Стан продукційних сил.

2.—Зумовлені тим станом економічні відносини.

3.—Соціально-політичний лад, що зріс на даній економічній основі.

4.—Психіка громадської людини; цю психіку визначає почасти безпосередньо економіка, а почасти соціально-політичний лад, що зріс на ній.

5.—Різні ідеології, що відбивають в собі властивості цієї психіки.

Ця формула досить широка, щоб дати належне місце всім „формам“ історичного розвитку і разом з тим в ній зовсім немає того еклектизму, який не вміє піти далі взаємочинності між різними громадськими силами і навіть не підозріває, що факт взаємочинності між цими силами ще зовсім не розв'язує питання про їхнє походження.

Це — моністична формула. І ця моністична формула наскрізь пройнята матеріалізмом. („Основные вопросы марксизма“).

В кінці цієї статті ми постараємося навести приклади посиленого для нас конкретного дослідження літературної творчості Островського й Радищева на підставі формули Плеханова. Формулу цю давно дав Плеханов; її десятки разів передруковано; тепер час прикласти її конкретно в дослідчій роботі. Дальший шлях цього методу в конкретних прикладах соціологічного розгляду літературних явищ.

Вказавши основні риси моністичних методів, розглянемо тепер особливості сепаратних методів. Типовий з них — формалістичний. В умовах ослаблення наукової діяльності в Росії за революційних часів і, може, деякої розгубленості серед наукових робітників, невелика група літераторів, об'єднавшись в „Общество изучения поэтического языка“ (Опояз), звернула на себе увагу невеликого кола осіб, що залишилися вірними інтересам літератури в ці часи. Тут був і зв'язок, оснований на єдності психологічній, тут була й увага до самотнього тоді літературознавчого товариства. Далі, коли почалося мирне будівництво в СРСР, ожив інтерес до літератури і тоді цей інтерес суспільства до літератури перш за все стрівся з зміцнілими поглядами формалістів. Про погляди цієї школи можна судити з статті Ейхенбаума, вміщеної в цьому числі журналу; вона робить підсумки цієї течії.

Вихідною тезою для формалістів, як каже Ейхенбаум, було таке: „ніякої готової системи й доктрини в нас не було й немає“. Що не було й немає, з цим ми могли б ще погодитися, але щоб якась школа могла проповідувати — „і не буде ніякої системи“ — це ми вважаємо за непорозуміння, коли мова йде про наукову діяльність. Що-ж це за наука, що не має системи? Звичайно, можна об'єднати ту або іншу групу людей, хоч би й літераторів, на єдності уподобань та настроїв, але до науки тут ще далеко.

„Ми вільні від теорій, як і повинна бути вільною наука (sic!?), оскільки є різниця між теорією й переконанням“, — викладає далі свої основні тези Ейхенбаум. Друга частина фрази цілком плутана. Що значить „різниця між теорією й переконанням“? Так ніби теорія протилежна переконанню, а не найтісніше зв'язана з ним! Коли „наука“ формалістів вільна від теорій, — а між теорією й переконанням

за Ейхенбаумом є велика різниця, — тоді наука формалістів підлягає лише переконанню, яке не має ані теорії, ані системи.

Що наука підлягає переконанням, це ще не так погано, бо наука завжди була під впливом ідеології. Але переконання „зобов'язують“: тільки у деяких людей вони не мають слідів системи й теорії. Це буває або в людей, що за браком вільного часу не здобули достатнього розвитку й освіти, — таким людям треба допомогти; або — ж у людей, які хоча мають освіту, але бояться в своїй подібній до науки діяльності „системи й теорії“. Останнє буває в соціальних груп, проти яких іде об'єктивний розвиток життя, в таких випадках систематизація фактів і їх теоретичний розгляд бувають неприємні „переконанням“ даної групи. Звідси, може, й спроба будувати науку на переконаннях, але без системи й теорії.

Ейхенбаум принципово не знає в своїй роботі теоретичних передумов або, як він каже, „філософії“; але як гносеологічні й психологічні передумови, хоч би й неусвідомлені, єсть в усякій подібній до науки роботі, — то в поглядах Ейхенбаума все — таки єсть філософія, але це домашня „халатна“ філософія. Основним твердженням цієї „філософії“ є така теза: „не аналізуймо об'єктивно наших переконань, вважаймо їх за істини, яких критикувати не можна“. Але не всякі переконання можуть заступити наукову методологію.

Пригляньмося ближче до тез формалістів. „Ми прагнемо збудувати особливу науку про літературу, як про специфічний ряд фактів“. Чи виключає вивчення ряду фактів в їхній специфічності ті методи, що ми назвали моністичними, і особливо соціологічний метод? Звичайно, всякий науковий метод не тільки не виключає, але прямо визнає специфікацію фактів, що він описує, їхню класифікацію й виведення закономірності. Специфікація й є елементарне завдання наукового дослідження, завдання описування. Описування має на меті відшукати характерні риси явищ. Усякий предмет має дуже багато ознак. Які з них ми вважаємо за характерні — це залежить від наших дослідчих інтересів; напр. — людей описують з погляду їхньої фізичної конституції — в антропології або приймаючи до війська; з погляду форми носів — в ринопластиці (наука про виправлення носів); з погляду їхніх розумових здібностей — в психотехніці й педагогіці і т. и. Даремно говорить дехто, бажаючи уникнути визначення своїх поглядів, що описування єсть самостійна робота, незалежна від яких-небудь наукових передумов. Всякий опис є вже теорія. Немає чистого описування; навіть таке описування, коли ви йдете від окремих фактів до узагальнення, при індуктивному методі підкладає наявність аперцептивних мас, які й дають напрям увазі дослідувача. Ще Аристотель зазначав, що при індукції єсть завжди передумови пізнання. Ці передумови можуть бути усвідомлені, тоді це буде методологічне наукове описування; вони можуть бути неусвідомлені, але вони завжди єсть в роботі, — це буде видавання „халатної“ філософії за методологію.

І нехай Ейхенбаум як хоче повстає проти гносеології, але всякий практичний робітник, хоч би він був і „опоязовець“, прийде до якої-небудь усвідомленої методології. Якобсон, опоязовець-лінгвіст, встановлює певну точку зору для описувань, всупереч словам Ейхенбаума:

„предметом науки є не література, а літературність, ц. - то те, що робить даний твір літературним“.

Зважливіший в своїх міркуваннях Шкловський. Треба раніше сказати, що опоязовці, обстоюючи самостійність літератури, зробили з неї наймичку лінгвістики, бо здебільшого вони сами лінгвісти. Може цим і пояснюється боротьба за сепаратизм літератури; іноді це було одвойовування літератури від соціології на користь лінгвістиці. І от Шкловський бачить специфічну ознаку літературності в „своєрідному танці органів мови, в якому й міститься більша частина насолоди, що дає поезія“. Любов до языкового балету доводить Шкловського до напівпитання-напівствердження: „чи має поетична мова і слова завжди значіння, чи така думка — лише фікція? „Це питання становить антитезу до поглядів всіх попередніх робітників літератури на роллю слова в поезії, де вживання того чи іншого слова завжди визначалося його інтелектуальним або емоціональним значінням, що звичайно, не виключає вивчення й того, як бренть слово. Звичайно, глосолалія, яку опоязовці наводять, як приклад слова ради його звучання, а не змісту, має своє значіння, освітлене патологічною психологією; але міряти нею нормальну мову, а в тім числі й поетичну — це значить робити з хворобливого явища правило.

І вже Якубинський, визначний опоязовець - лінгвіст, виразно каже: „Явища мови треба класифікувати з погляду тої мети, з якою той, хто говорить, користується своїми мовними уявленнями в кожному окремому випадку“. В особі Якубинського опоязовці, коли можна говорити про єдність цієї групи, переносять описування зовнішньої форми мови на психологічний ґрунт, ц. - т. повертаються до давно практикованого дослідження того психологічного змісту, для виразу якого вживається даної мовної форми. Віршову мову Якубинський пояснює так: „творячи, віршовник підбирає слова з такими звуками, що для вимовлення їх потрібний рух мовних органів загалом відповідний даним виразливим рухам. Грубо кажучи, коли поет переживає такі емоції, яким властива усмішка, то він натурально буде уникати звуків, які утворюємо, висовуючи губи вперед (напр., у, о)“. Чи це так, чи ні, в кожному разі Якубинський і в віршах переносить вивчення форми на ґрунт психології, ц. - т. зважає на те психічне переживання, яке викликає дану форму. Це не тільки вже чисте описування без теорії, але й спроба дослідити причинність явища. Головні висновки Якубинського, найвидатнішого, на нашу думку, робітника „Опоязу“, вказують на зміст, як на фактор, що визначає поетичну цінність зовнішньої форми.

„В віршовому мовному мисленні звуки впливають на світле поле свідомості; у зв'язку з цим виникає емоціональне до них ставлення, яке встановлює певну залежність між „змістом“ віршу і його звуками; останньому сприяють також виразливі рухи органів мови“.

Специфічність слова, як матеріалу поезії, за висновками деяких опоязівців, висновками, яких може не усвідомив Ейхенбаум, — полягає не у зовнішній формі, якої такій, а в користуванні з неї для вислову „переживання“. Ми сумніваємося при таких умовах, що Опояз єсть єдина група в своїх наукових переконаннях, а Ейхенбаум її історик,

і що ця група об'єднана методологічною єдністю, а не випадковими вподобаннями й настроями.

Ейхенбаум примушений роздвоюватися між особистими поглядами, що боронять право наукового робітника не мати ніяких поглядів і об'єктивним описом діяльності деяких робітників Опоязу; і це доводить його до визнання в кінці своєї статті того, що він одкидав на початку: до визнання залежності форми від її соціальної функції.

Найближче до Ейхенбаума стоїть, може, Шкловський; хоча останній і різко відрізняється від нього: Шкловський перш за все теоретик, його захоплює не стільки старанний опис, скільки закінчений висновок — теорія, якої так боїться Ейхенбаум. Шкловський — психологіст всупереч теоретизуванню Ейхенбаума; основну мету форми він бачить в здатності „збільшувати труднощі й довгість сприйняття, бо процес сприйняття в мистецтві сама ціль і його треба продовжити“. Цими словами Шкловський формулює свою теорію „гальмування сприйняття“. Додайте до цих слів Шкловського надто добре відому істину про те, що процеси сприйняття у різних людей різні і визначаються вони головно соціальним становищем, — і ви одержите з вуст Шкловського найзвичайнішу теорію „форми“ й „змісту“; цю теорію в нас розвинув і поширив ще Потебня, проти якого боровся Шкловський в ім'я опоязівських ідей.

І коли після всього вищесказаного Ейхенбаум оповідає: „що до форми, то формалістам важно повернути значіння цього заплутаного терміну так, щоб він не заважав своєю постійною асоціацією з поняттям змісту“, — то ми питаємо: що це — наївність Ейхенбаума, або надія на наївність читача? Його колеги в Опоязі, як і він сам в кінці своєї статті, дійшли до тої простої істини, що зовнішню словесну форму зроджує переживання письменника (письменницький зміст), а коли її породжено, то вона сама збуджує переживання в читача (читачівський зміст); що, нарешті, та сама форма може викликати цілком різні переживання-змісти в читача; через це дослідникові форми в її функціональній ролі — з чим погоджується і Ейхенбаум — доводиться звертатися до психології письменника й читача, а далі пошукати причини і для психології. „Так ми дійдемо до первопричини“, — іронізував на одному диспуті Ейхенбаум. Це було - б зовсім не погано. Але нас цікавить питання методу літератури, як вузьких спеціалістів, і ми лише з професійного обов'язку повинні, після доцільного спрямованого опису фактів, після відповідної їх класифікації, знайти, так би мовити, відчутні, сталі причинові залежності. Їх ми знаходимо за вищенаведеною схемою Плеханова в економіці.

В тому-ж самому напрямку, як і Плеханов, ішли й інші історики й теоретики літератури: Тен, Веселовський, Генекен. Марксизмові вдалося лише звести часткові фактори, що впливають на літературні форми, в єдиний фокус моністичного світогляду, замість хитких міркувань про взаємочинність різних факторів. Психологічні фактори текучі; як їх проте можна досліджувати, ми вкажемо далі; економічні фактори відзначаються, так би мовити, історичною монументальністю і міцністю. Спираючись на них, ми маємо не тільки дійсну причину, але й причину цілком приступну для об'єктивного дослідження й перевірки, що не завжди можна сказати про психологічні фактори

(зв'язаний з економічним фактором — політичний ми, звичайно, тут маємо на увазі).

Деякі супротивники соціологічного методу звичайно гадають так: історик літератури не може зацікавитися психологією й соціологією; в противному разі він робить на чужого господаря. — В цьому висновку єсть явне непорозуміння. Ніхто не примушує історика літератури зацікавитися складними проблемами психології, та він і не може ними зацікавитися як своїм науковим завданням, бо до того не підготований, але його пряме завдання — встановлювати закономірність для літературних фактів, які він вивчає — вимагає, щоб він ознайомився з безперечними здобутками сусідніх дисциплін — психології й соціології. Це, звичайно, не науково-дослідча робота в психології і соціології, а проста шкільна робота. Фонетика, наприклад, зробила великі здобуття, коли стала спиратися на фізіологію та експериментальну психологію; це значило, що фонетики засвоїли давно вироблені у відповідних дисциплінах методи вивчення звуку. Лякатися знайомості з потрібними знаннями можуть або просто ліниві робітники або — ж ті, що їх світогляд по суті ворожий зближенню літератури з соціологією. Суб'єктивізм, що панував в історико-літературних будівництвах і набув там право давності, звичайно, при такому зближенні був би вигнаний. Адже, здебільшого кафедри історії літератури давали добір робітників на підставі єдності уподобань її керівника. І це, коли хочете, був поетичний добір. Співець співав про те, що йому подобалося, а знаходилися люди, що підспівували йому; так складалася група єдиного настрою. Такий природний добір властивий поезії; інакше в науковій роботі, якої одмінною рисою є об'єктивність, загальне значіння описів і висновків і широкий критицизм. Нам здається, що висловлені тут думки про путі дальшого розвитку літературного методу цілком очевидні; коли від них іноді відходять, то це з тих причин, про які ми говорили на самім початку: ідеологічні спотворення можуть робитися, щоб догодити класовій і ґруновій психології; тільки ідеологія класу майбутнього може бути науковою, інші ідеології, іноді несвідомо, примушені перекручувати факти.

Щоб закінчити питання про формалістів, простежимо по викладу Ейхенбаума початковий в часі і останній пункти поглядів Шкловського — Ейхенбаума. Ми говоримо тільки за цих двох опоязівців через те, що неможливо об'єднувати всіх опоязівців в неіснуючу методологічну єдність. Правильніше буде говорити про погляди Якобсона, про погляди Якубіньського, Шкловського і т. д. Більш того, Ейхенбаум з його принциповим агностицизмом навіть протилежний Шкловському з його смілими теоріями. Але що робити істориків, як не йти за кимсь одним, коли немає єдності багатьох. Ейхенбаум переказує Шкловського. Можна сміло сказати, що Шкловський своїми маніфестами одкрив „Опояз“ і що коли формалісти мають щось своєрідне поряд інших методологій, то Шкловський цю своєрідність відзначає.

Ось одна з тез Ейхенбаума — Шкловського: „Те, що називають формою, не можна відділити від змісту, і зміст не можна відділити від форми“; далі, уникаючи історичного дуалізму цих понять, Ейхенбаум робить наголос замість „форми“ на способі („прийомі“). Спитати, для кого форма невіддільна від змісту, подразник від відчуття, що

він породжує? Відомо, що ця нероздільність суб'єкта—об'єкта властива наївному сприйняттю або тим, хто бажав з яких-небудь причин бути наївним, наївнічає. При цьому, вони посиляються, як на довід, на те, що незручно вживати поняття „форми“ й „змісту“, подібно до того, як уживаємо поняттів „суб'єкт“ і „об'єкт“. Дійсно, проблему суб'єкта і об'єкта перекручувалося найбільше, але з цього не виходить, що в теорії пізнання немає цих понять, а в житті — їх кореляту — відповідних явищ. Завдання гносеології не в принциповому змішуванні цих понять і відповідних явищ, а в установленні умов, які дозволяють науці при постійному існуванні суб'єкта і об'єкта знаходити істину. Основною умовою наукової методології і є правильне розв'язання взаємин об'єкта й суб'єкта, а не знищення цієї проблеми, з огляду на її трудність: це подобало-б на те, як учень відкидав би геометрію, бо він її не розумів. Формалісти, не знаючи цієї проблеми або не подолавши її труднощів або й не бажаючи їх подолати, занедбали методологічні обов'язки дослідника; таку поведінку можна класифікувати, як методологічний анархізм, який, правда, обстоє лише Ейхенбаум в своєму положенні — „ми не хочемо знати ніякої філософії, теорії й системи“.

Але скоро опоязівці, в тім числі й Ейхенбаум, починають практику дослідження, в них зараз же з'являються не тільки теорії, виведені на підставі фактів, але прості догми. Ось одна з них: „Поняття матеріалу, за яким розуміємо зміст, не виходить за межі форми; змішувати його з неконструктивним моментом помилково“. Коли за цим розуміти те, що давно сказав Потебня: форма будить переживання (матеріал) в різних умовах різне, то, звичайно, поняття змісту тісно зв'язане з формою, але виходить за межі її, бо зважаючи лише на форму, трудно й неможливо наперед сказати про зміст. Не знаючи психології французького придвірного суспільства 18-го сторіччя й психології Л. Толстого, ми не можемо зрозуміти, чому вони не любили Шекспіра, тим часом, як „форми“ творчості Шекспіра найбільше претендують на загальне значіння.

Найбільш використовує зазначену тезу Шкловський, кажучи: „самий тип Дон-Кихота з'явився, як результат чинности будови роману“. Нам здається, що немає чого й розбирати це положення, — воно само за себе добре говорить. Я наслідуюся сказати, що для всіх, крім Шкловського з Ейхенбаумом, тип Дон-Кихота продиктований Сервантесові соціально-економічним життям того часу (занепадом лицарства й зростом буржуазії), як його розумів Сервантес. А як розумів це життя Сервантес, ми можемо дізнатися з джерел, що дають відомості про автора, про соціальну психологію його часу. Будова роману в усіх його деталях визначалася прагненням Сервантеса виявити в романі свої громадські переживання тими поетичними засобами, які мав автор. Будова роману, вся його форма з'явилася наслідком психологічних переживань Сервантеса, які знов же визначив економічний фактор, широко приступний яєному й точному науковому дослідженню. Добір потрібних поетичних форм з тих, що вже були, і з тих, що утворив сам Сервантес, він зробив під впливом фактору змісту. Дон-Кихот не міг бути написаний в иншу епоху. Твердження Шкловського, як у рідних йому футуристів, просто намагалася епатувати логічні

міркування. Такий самий характер має подвійно-теоретичне твердження Шкловського—Ейхенбаума: „суть художнього сприйняття полягає в відчутності (ощутимости) форми, за якою розуміємо переживання форми“, і тут таки додається: „може, й не тільки форми, але форми неодмінно“. Коли перекласти на звичайну мову цю тезу, то вона визначає, що наші переживання викликає зовнішнє подразнення формою, що ми можемо при цьому звернути увагу спеціально то на форму, то на „зміст“ і що, звичайно, наші переживання визначає не тільки форма, а також і попередній досвід. Спитати, що-ж в цьому конгломераті явищ суб'єкта-об'єкта цінне для теоретика мистецтва? „Відчутність форми“, як чогось нового,—заявляють формалісти, сперечаючись з Веселовським, який казав: „нова форма з'являється для того, щоби виявити новий зміст“; а за Шкловським: „нова форма потрібна для того, щоб замінити стару форму, що втратила свою художність“. Цікаво звернути увагу на те, що Шкловський тут, як завжди, психологіст, який, правда, не старається усвідомити своєї методології,—бо що значить твердження—„форма, що втратила свою художність“. Це поняття суто соціально-психологічне: існує подразнення—форма, яка перестала викликати в читача переживання (сугестувати, за Веселовським). Звідки вам відомо, тов. Шкловський, що дана форма втратила свою художність? Звичайно, з переживань читача.

Життя форми визначається переживанням (змістом) читача, яке знов визначається суспільною психологією і далі політичним та економічним фактором. Відчуваючи ці прості істини, Ейхенбаум ховається від них в туман фрази: „сприймання форми фігурує не як просте психологічне поняття, а як елемент самого мистецтва, що по-за сприйманням не існує“. Коли поспробувати розплутати цю фразу, то вона значить, що мистецтво неможливе по-за сприйманням—психологічним процесом. З цим і вітаємо Ейхенбаума, що тут рекомендує для вивчення форми вивчати психологічні процеси, які, певна річ, ведуть до соціологічних фактів.

Нехай ця фраза послужить і приводом до висновку про психологію коли не всіх формалістів, то Ейхенбаума. Це наївний методологічний анархізм, який ставить свої непроаналізовані методологічні переживання на ступінь „теорії“, що має загальне значіння. Особливості такої методології в тому, що вони заводять робітника історії літератури в бік від соціологічного методу в ній. Може, є для цього громадські причини,—не нам цим займатися. Але всяке ухилення від досить ясної методології нашої науки гальмуватиме розвиток її або буде суперечністю, коли робітник, не зважаючи на свій методологічний анархізм, займатиметься практичною роботою дослідження.

І сам Ейхенбаум, і його товариші з Опоязу, як робітники, що практично займалися історико-літературними дослідженнями, дійшли практикою до таких положень, які суперечать їх своєрідним теоретичним гаслам. Ось вони (за Ейхенбаумом): „перше прагнення формалістів фіксувати той чи інший конструктивний прийом змінилося прагненням зрозуміти конкретну функцію прийому в кожному даному разі“, „ми повинні,—говорить Ейхенбаум,—вказувати на текучість і змінність форми, на необхідність брати на увагу функцію

того чи іншого прийому; одним словом, на різницю між літературним твором, як певним історичним фактом, і вільним його тлумаченням з погляду сучасних літературних понять, уподобань та інтересів“.

Коли це висновки опоязівців, то можна вважати, що вмерли формалісти, як особна школа, повторивши в підсумках своєї голосної діяльності в особі Ейхенбаума „заді“ історико-літературної методології. Почали за упокій, а кінчили за здоровля. Чи варт було робити стільки шуму? Нехай в столицях цей шум давно стих, але в провінції наукова теорія відстає приблизно на 20 років, збиваючи молодих робітників.

Щоб закінчити питання про форму й зміст, ми наведемо основні положення теоретика цього питання — Потебні. Були, звичайно, громадські мотиви його виступу. Потебня виступив як учений підчас українського відродження за 60-х років; передбачався наступ на українську мову з боку самодержавства („ніякої української мови не було й не буде“). Молодий український учений став до оборони рідного язика. Його основна з теорії літератури книга „Мисль і язик“ надрукована 1862 року. Одним з основних тверджень цієї книги було положення: „всяке розуміння є одночасно і нерозуміння“. Це положення зробило послугу обороні рідної мови: навіть в рідній мові, як правило, можливе нерозуміння, що-ж говорити про чужу мову, яку накидалося силою. Твердження Потебні в 90-х р.р., підхопила, як теоретичне гасло, індивідуалістична критика. Тепер його треба замінити іншим твердженням: між людьми різносоціальними більше нерозуміння, коли вони сприймають, наприклад, художнє слово, а між людьми єдиносоціальними більше при цьому розуміння, ніж різнорозуміння“. Своє твердження Потебня взяв з надбання тогочасної науки на Заході. На його загально-теоретичні й лінгвістичні погляди дуже вплинув Гумбольдт, Штейнталь, Лацарус, а на психологічні — школа Гербарта з поправками Лотце. Ці впливи, що мали на собі сліди історичних умов, звичайно не застрахували Потебню від односторонності поглядів; про це далі; а поки що ознайоммося з його основними поглядами, які так виразно видвигнули поняття форми й змісту.

„В слові ми відрізняємо: зовнішню форму, ц.-т. членороздільний звук, зміст, що об'єктивується за посередком звуку, і внутрішню форму, або найближче етимологічне значіння слова, той спосіб, яким виражений зміст. При деякій увазі неможливо сплутати зміст з внутрішньою формою. Напр., різний зміст, мислимий при словах „жалованье“, annuum, pensio, gage, має багато спільного і його можна підвести під поняття плати; але немає подібності в тому, як виображений цей зміст в різних словах: annuum — те, що дається на рік, pensio — те, що одважується, gage — спочатку застава, зарука, винагорода і т. и., взагалі наслідок взаємних обов'язань, тимчасом як жалованье — акт любови, подарунок, але ніяк не законна винагорода.

Зовнішня форма нероздільна з внутрішньою, міняється разом з нею, без неї перестає бути сама собою, але проте цілком відмінна від неї; особливо легко відчути цю відмінність в словах неоднакового походження, які з часом набули однакою вимову:

для „українця“ слова „мыло“ і „мило“ різняться внутрішньою формою, а не зовнішньою.

Образ стола може мати багато ознак, але слово стіл значить лише те, що простелено і через це воно може однаково означати усякі столи, незалежно від їх форми, великості і матеріалу. За словом вікно ми звичайно розуміємо рямку з шклом, тимчасом судячи з його схожості з словом око, воно значить: те, куди дивляться, або кудю проходить світло, і не має в собі ніякого натяку не тільки на рямку і т. д., але навіть на поняття отвору.

Та самі стихії і в творах мистецтва і не трудно буде знайти їх, коли будемо міркувати так: „це мармурова статуя (зовнішня форма) жінки з мечем і вагою (внутрішня форма), що з'являє правосуддя (зміст)“. Виявиться, що в творі мистецтва образ має таке відношення до змісту, як в слові уявлення до змістового (чувственого) образу або до поняття. Намість „зміст“ художнього твору, можемо вжити звичайнішого виразу, а саме „ідея“.

Той самий художній твір, той самий образ неоднаково впливають на різних людей і на одну особу в різний час, так само як одно слово кожен розуміє инакше,— тут відносна порушність образу при змінності змісту.

Символізм мови, здається, можна назвати його поетичністю; навпаки, забуття внутрішньої форми здається нам прозаїчністю слова. Коли це порівняння вірне, то питання про зміну внутрішньої форми слова стає тотожним з питанням про відношення мови до поезії й прози, ц. - т. до літературної форми взагалі. („Мисль і язик“).

З усіх цих поглядів Потебні найбезперечніша є вказівка на зовнішню форму як подразник, що неоднаково діє на різних людей і на ту саму особу в різний час, так само, як одно слово кожен розуміє инакше. Риси об'єкта й суб'єкта підкреслені тут в їх полярності, але не досить примирені теоретично, щоб вони стали регулятивами при історико-літературній дослідчій роботі, де завжди доводиться мати до діла з двома родами фактів: постійною „формою“ і змінним змістом, який своєю змінністю й визначає то розцвіт уваги до даної форми, то втрату цієї уваги. По суті питання біографії „форми“ суспільно цікавіше, ніж питання народження її — психології творчості. Зовнішня форма, як постійний, завжди собі рівний подразник, і зміст, як збуджуване формою переживання — ось два безперечних поняття, які Потебня завів до наукового вжитку; „внутрішня форма“ не дурно викликала у Потебні найбільше число пояснень та прикладів; це не тільки трудне для зрозуміння поняття, але й спірніше.

Безперечно ми маємо перед собою в літературному явищі тільки два яскраві моменти: об'єкт — мову, стиль, композицію, звучання твору — і суб'єкт — переживання, збуджені цими властивостями об'єкта; а внутрішня форма великою мірою стосується до переживання і малою мірою до об'єкта.

Символістам з їх теорією підходили погляди Потебні, який прямо зазначав, що внутрішня форма єсть символ змісту. Погляди футуристів та опоязівців діалектично вийшли з боротьби проти поглядів символістів. Боротьба перейшла й проти Потебні.

Перша стаття в збірнику опоязівців за 1919 рік (Шкловського) і була названа „Потебня“. Її основні тези — „образність, символічність не єсть відміна поетичної мови від прозаїчної“. Над словами Потебні — „ціль образа єсть наближення образа до нашого розуміння, образ повинен бути нам відоміший, ніж те, що він пояснює“ — Шкловський іронізував: — „цього обов'язку не виконує Тютчевське порівняння блискавиць до глухонімих демонів, Гоголівське порівняння неба до божих риз і Шекспірові порівняння, що вражають своєю несприродністю“. На думку Шкловського — Потебня, пояснюючи суть поезії, залишив без уваги питання ритму і звуку. „Це небажання числитися з рядом масових фактів пояснюється, — каже Шкловський, — тим, що вони ніяк не вкладалися в формулу Потебні: поезія, як і слово, єсть особливий спосіб мислити образами“.

Як видно з цих слів, заперечення опоязівців було скероване не проти поняття „форми“ й „змісту“ у Потебні, що й відповідало б методологічній своєрідності опоязівців, — а проти трактування поезії, як мислення образами, одкидання якого, на нашу думку, не вело ще до теоретичних тверджень опоязівців.

Критикам Потебні бракувало історичної точки зору. Ця точка зору яскраво виявила - б односторонність Потебні. Потебня виходив із психологічних поглядів школи Гербарта. Ця школа в основу психологічного життя клала уявлення і їх взаємини. Почуття, наприклад, пояснювано не як особливий продукт психічного життя, а як боротьбу уявлень. Емоціональність поезії, таку очевидну, ця школа пояснювала, як продукт уявлень; звідси й у Потебні — послідовника цієї школи — поезія єсть лише мислення образами — уявленнями.<sup>1)</sup> Односторонність уявлень відчули вже учні Потебні. Овсянико - Куликовський примушений особливими способами вводити до поетичної системи Потебні лірику — цей споконвічний вид поезії, що прямо не підходив до визначення поезії в Потебні (стаття „Лірика, як особний вид творчості“). Збуджувати ті або інші види емоцій, здається, і єсть основне завдання поезії, а теорія Потебні зовсім і не чіпає ролі емоцій в поезії, або тільки злегка торкається до їх; до цього приводила Потебню теоретична суть психології Гербарта. Опоязівці жили в іншу наукову і суспільну добу, ніж жив Потебня. За їх часу в психології панував Вундт з його підкресленням емоціонального моменту, як основного фактору, що визначає не тільки мисль, але й волю. На зміну Потебніанських поглядів в поезії повинні були прийти інші. Опоязівці взяли за ролю реформаторів. Можливо, що це їм і вдалося - б, але їхні методологічно слабо розгорнені погляди захлинула нова громадська хвиля, не тільки хвиля, але ціле море — революція.

Погляди Плеханова, як теоретика й почасти історика літератури, тепер широко відомі. Величезний історико - літературний талант Плеханова менше займав історію літератури, ніж її теорію. Але його стаття — „Французька драматична література і французьке малярство

<sup>1)</sup> Панування інтелектуалізму в ідеології Європи 40 — 60 р.р., яке дало психологічну школу Гербарта, відбивало розцвіт культури буржуазного суспільства (19 - й вік — вік буржуазної культури й зросту техніки). Коли - ж буржуазний лад став підгнивати, то інтелектуалістичну психологію замінила інтуїтивна, близька до містики (Бергеон, Бутру).

XVIII віку з погляду соціології“ — дає основні риси історико-літературного дослідження соціологічним методом.

До речі, треба сказати, що він із співчуттям цитує Тена, на нашу думку, як представника близького до Плеханова історико-культурного методу. Тен звертав увагу на те, що „французька трагедія з'являється в той час, коли монархія за Людовика XIV встановлює панування аристократичної обстановки й двірського життя; трагедія зникає з того моменту, коли шляхецтво і двірські звичаї гинуть під ударами революції“. Плеханов на це пристає, але гадає, що „занепад“ трагедії був трохи складніший, ніж його виображає славетний історик мистецтва. І далі Плеханов аналізує форму й зміст трагедії: „З боку форми в класичній трагедії перш за все повинні звернути на себе нашу увагу славетні три єдності. До оборони трьох єдностей стали учені прихильники античної літератури і вони цілком перемогли“. Чому? „Єдності мали за собою таку ідею, яка повинна була захопити добре вихованих людей — ідею точного наслідування дійсності, здібного породити належну ілюзію“ — цитує Плеханов Лансона. „Таким чином, каже далі Плеханов, перемогла тут властиво витонченість аристократичного смаку, що зростала разом із зміцненням монархії“. Аристократичне походження французької трагедії позначилося і на мистецтві актора. Всі знають, що гра французьких драматичних акторів ще досі має щось штучне і навіть холодне. „Наші актори, — каже Аббат Дюбо, — повинні виявляти величність і високість у всьому, що вони роблять“. Чому? Тому, що трагедія була дитиною двірської аристократії і що головними дієвими особами виступали королі, герої і взагалі „високопоставлені“ особи. Тими самими соціальними мотивами Плеханов пояснює й непопулярність в цих колах Шекспіра. „Шекспір здавався аристократом, геніальним, але грубим варваром“.

В 30-х роках 18-го сторіччя появилася сльозлива комедія. „Коли свідомість пояснюється буттям, коли так званий духовний розвиток людства стоїть в причинній залежності від економічного розвитку, то економіка 18-го сторіччя й повинна з'ясувати нам появу сльозливої комедії“. І Плеханов цитує Брюнет'єра, який дає висновок: „сльозлива комедія була портретом буржуазії 18-го сторіччя“. Плеханов далі, доповнюючи Брюнет'єра, зазначає, чому ідеологи буржуазії не звернулися до античних героїв, як те робили двірські драматурги, і вияснює мотивами суспільної психології, чому героєм буржуазної драми була спочатку людина середнього стану, і аж далі — античний герой: „Спочатку в буржуазній драмі „людина середнього стану“ протиставила свої домашні чесноти глибокій зіпсованості аристократії“. Але коли дійшло до революційних вибухів, літературний портрет буржуазії не міг навіяти героїзму. Де можна було знайти зразки громадянської чесноти? В античному світі. І от знов почали захоплюватися античними героями, але захоплювалися не монархічним віком Августа, а республіканськими героями Плутарха. Діячі французької революції були консерваторами на полі літератури. Трагедія не змінилася, як форма, але велико змінилася що до змісту. Трагедія, наприклад, Лемверра (Вільгельм Тель) виявляє революційні прагнення того часу. Класична трагедія жила поки французька буржуазія остаточно перемогла оборонців старого ладу, після чого буржуазна драма

воскресла до нового життя. Олександр Дюма-син є справжній буржуазний драматург 19 віку.

Врешті, найшовши закономірну зміну форм французької драматичної літератури, Плеханов пише: „В творах мистецтва й літературних уподобаннях даного часу виявляється психологія суспільства. А в психології суспільства, поділеного на класи, багато зостанеться для нас незрозумілим і парадоксальним, коли ми будемо й далі ігнорувати, як це роблять тепер історики-ідеалісти, всупереч найкращим традиціям буржуазно-історичної науки, взаємне відношення клас і взаємну класову боротьбу“. Придивімося і до деяких особливостей дослідних способів Плеханова. Чи виступає Плеханов в цій історико-літературній роботі, як робітник психології й дослідувач загальної історії? Звичайно, ні. Плеханов, маючи тверду методологічну схему, просто використовує здобуття відповідних потрібних йому наук. Він цитує Тена, Брюнет'єра, Лансона, як істориків літератури; в іншому місці він цитує Дарвіна в його поглядах на закони естетичного. Історик літератури неодмінно повинен знати трохи більше, ніж усяка освічена людина, з відомих йому допоміжних наук — психології, історії і соціології; але зовсім не повинен робити самостійні дослідження в цих чужих йому царинах.

Вищенаведена Плеханівська схема основи й надбудови забезпечує від можливості загубитися серед розмаїтих факторів, бо „вона чужа еkleктизмові, який не вмів піти далі взаємочинності між різними суспільними силами і навіть не підозріває, що факт взаємочинності зовсім не розв'язує питання про походження“. Тут дано мотивування, чому ми, йдучи від літературної форми, доходимо неодмінно до економіки. Ми повинні знайти походження форми. З самого початку ми зазначили, що історія літератури, як і всяка наука, повинна мати методи описування свого матеріалу, класифікації його, а головне — знаходження закономірностей, ц. - т. методу розв'язування питання про походження форми. Без розв'язання цього питання немає науки; а єсть вправи на вільні теми.

Формула Плеханова дає базу і для початкового щабля нашої наукової роботи — опису форми. Власне, позитивна робота формалістів і сходилла на деякі способи опису. Ми вже сказали, що немає чистого опису, іманентного, за який ховаються деякі супротивники соціологічного методу. Опис завжди є теорія. При описі завжди є точка зору, — свідома у методологічно підготованого робітника і несвідомо у не підготованого. Можна описувати, готуючи потрібний матеріал для класифікації і закономірностей, і можна описувати, виконуючи цю роботу з такою самою доцільністю, з якою малпа качала колоду. Деякі старанні описи формалістів без огляду на кінцеву мету — закономірність, з погляду соціологічного методу; — трудолюбиві вправи на улюблені теми. Вже в початковій стадії дослідження — „описуванні“ — повторюємо, завжди єсть теорія і риси методу в цілому. Від некорисних описових вправ забезпечує виразна загальна напружаність соціологічного методу.

Характерне й те, що Плеханов, говорячи про форму, по суті не займається її детальним описуванням, а послуговується загальними усталеними термінами. Нам здається, що описування ознак, що

відрізняють форму одного твору від другого, в науковій роботі єсть річ другорядна. Одмінні риси форми зрозумілі всякому уважному читачеві або одвідачеві музею, а не тільки історикові мистецтв. Пушкин без ніякої описової процедури відчував особливості форми Байрона й Шекспіра. Спеціальне завдання історика мистецтв — встановити причинову залежність досліджуваних явищ. Це завдання неодмінно приводить до економіки. Ухилення робітників історії літератури від цього завдання означає, що або їм не сила знайти причинову залежність, або-ж те, що вони принципово не хтять зацікавитися своєю роботою, як наукою.

Одна з причин, що гальмують зміцнення соціологічного методу, не зважаючи на виразне й ясне формулювання методу й приклади у Плеханова, це — мала кількість конкретних досліджень за цим методом. Про соціологічний метод тепер не сперечаються; треба здійснювати його в дослідній практиці. Роботи Плеханова, Луначарського, Переверзева, Когана, Фриче й инш. ідуть з деякими різницями однаковим шляхом.

Ми поспробуємо навести приклади з наших досліджень, щоб ілюструвати основні, на нашу думку, положення соціологічного методу. Ми почали досліджувати творчість Островського (Соціально-економічний момент у творчості Островського<sup>1</sup>). До цієї статті, як і слід було сподіватися, критика поставилася двояко. Якийсь А. В.<sup>2</sup>) каже: „вводячи в царину історико-літературного вивчення художнє явище, треба його розглядати з погляду специфічних, естетичних законів“. З естетом і тільки з естетом ми не сперечаємося. Другому критикові — Ю. Соболеву — не сподобалося наше твердження: „Островський одбив гроші — те об'єктивне, що панувало над усією епохою життя Островського“. Ю. Соболев вважає за „дитинство“ наше твердження: „п'єса „На бойком месте“ буде хід своєї дії на положенні — коли передбачається 300% прибутку, то капіталіст зважиться на всяке злочинство“. Це критика певного сорту.

Критики протилежного табору, навпаки, дуже багато цитували дану роботу; так, напр., Назаренко<sup>3</sup>) більшу частину своєї статті про Островського виписав з нашої роботи, за що й дорікала йому „Книгоноша“<sup>4</sup>). А Войтоловський якраз одіозну для Ю. Соболева нашу фразу про — „300% прибутку“ — взяв, як основну для характеристики героїв Островського. Відношення до статті першої й другої групи критиків різно підкреслює ту саму суть цієї роботи — знайти залежність драматичної творчості Островського від економічного фактора його доби.

Наведемо коротко основні положення цього дослідження: довідки з економічних та історичних творів про цю добу (Туган-Барановський, Покровський, Берлін і инш.) дають яскраву своїми переконувачими цифрами картину зросту грошового капіталу — „ось те основне, що панувало над епохою Островського“. З другого боку, Островський,

1) Збірник — „Островський“ — за ред. Варнене, вид. Укр. Держ. Вид.

2) Книги и революция — 1923 р. № 3.

3) Назаренко — „История русской литературы 19 века“.

4) № 18 за 1925 рік.

бувши сином урядовця і онуком священника, є типовий „різничинець“ тої доби, ц. - т. він обслуговував розумові потреби, що тоді зростали в країні. „Різничинці“, ці професіонали розумової праці, на підставі сили свого робочого апарату — розуму, і об'єктивного ходу економічного розвитку в даний час, тоді поділялись на дві групи: масовиків і радикалів. Перші обслуговували владущу класу або групу, другі переважно йшли за класом майбутнього (Чернишевський і Добролюбов); Островський належав до перших. На Пушкінських святах він прямо заявив: „громадське переконання я мав для домашнього вжитку“.

Отже, ми маємо факт: різничинець — масовик з Замоскворіччя в епоху панування грошового капіталу пише свої драми. Вже ця формула дедуктивно містить у собі всі періоди творчості Островського з характерними для них формальними особливостями.

За свій вік Островський пережив три суспільно-економічних фази: 1. — до 61 року — зовнішнє панування феодалів, 2. — з 61 року приблизно до 65-го року — короткий епоху революційних настроїв в російському суспільстві (панування поглядів Чернишевського й Добролюбова) і 3. — з цього часу й до кінця свого життя — період остаточної перемоги капіталістів і над поміщиками і над революційною інтелігенцією. Ці періоди взагалі відповідають формам творчості Островського<sup>1)</sup>.

В першому періоді Островський пристає до „Москвитянина“ — органу тогочасної консервативної урядової думки. Разом з Філіпповим, Островський мріє повернути „Петрове діло“ назад. Аполлон Григор'їв, офіційний критик „Москвитянина“, ідеологічно напружує його творчість. Це „період драм характеру“...

В основі драми лежить сильний характер купця то з рисами Домострою (Большов — „Свои люди — сочтемся“), то з ідеальними слов'янофільськими рисами (Русаков — „Не в свои сани не садись“). Розгортання цих факторів і єсть пружина дії драми першого періоду. Сильний характер сприяє драматичній композиції. Композиція тут характеризується симетрією дієвих осіб і прискоренням перед кінцем п'єси ритму сцен і актів. Методику знаходження основних, на нашу думку, рис композиції ми покажемо далі. В другому періоді Островський, той таки різничинець-масовик, переходить на службу до нової пануючої групи. Це не значить, звичайно, що він свідомо міняє свої погляди. Довколишнє життя може непомітно робити новотвори в ідеології кожної людини подібно до того, як що-дня утворюються непомітно для ока шари ґрунту. Островський тепер пристає до редакції „Современника“ Чернишевського; ідеологічним провідником його тепер є його критик Добролюбов. З економічних причин, які ми з'ясували в статті, група Чернишевського й Добролюбова, радикалів-різничинців, негативно ставилася до купця. І тепер Островський після іконописного образу Русакова дає за вказівками Добролюбова типи „самодурів“ - купців (Хрюкова — в „Шутниках“, Тита Титича в

<sup>1)</sup> З тим зрозумілим застереженням, що один період не відділяється від другого різкою межею, але що тенденція й основна маса творів певного типу лежать в певних хронологічних межах.

„Тяжелих днях“ і инш.), а поряд—добродійного різночинця полупанка-бідняка. Ці картини-сатири, як їх називає сам Островський, побудовані не на розгортанні характеру, а на анекдоті.

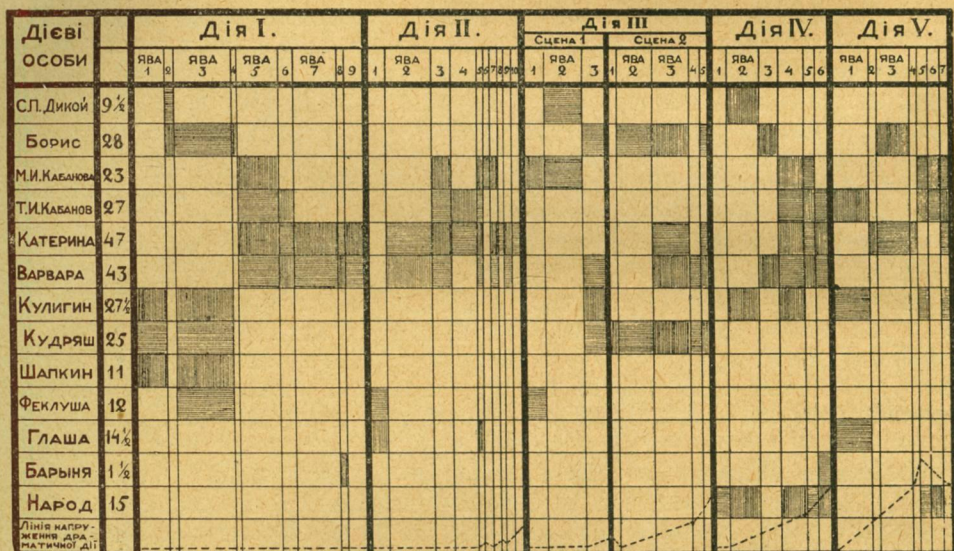
Сатира, здається, їхня основна мета. Типові „Тяжелые дни“ („Тяжкі дні“). Кит Китич не може стриматися, щоб не прикласти своєї руки до чужого лица, з цього користуються пройдисвіти, і ми маємо анекдотичне зачароване коло: Тит Титич вдарить, ображений подає в суд, на суді замиряються за грошеву винагороду, потім п'ють з приводу замирення, а тут знов „рукоприкладство“ і т. д. Те саме в „Шутниках“, „Не все коту масленица“ та в инших п'єсах другого періоду. Композиція картин-сатир инша, ніж в драмах характеру; неприкрита анекдотичність виразно відбивається на ній; драми характеру мають строгу симетрію дієвих осіб і ритмічне наростання сцен; а картини-сатири цих рис у своїй структурі не мають. Особливості композиції цих п'єс можна було-б бачити на „Шутниках“ (див. нижче).

Третій період характерний пануванням в російському житті купця. В творчості цього періоду Островський виводить купця єдиним мудрецем життя (Прибитков в „Последней жертве“), високоосвіченою людиною (Васильков в „Бешеных деньгах“). Прибитков віком ровесник „самодурам“ другого періоду: Киту Китичу, Хрюкову, Ахову; але тепер вже третій період; творчість різночинця-масовика підлягає залізній економічній конечності, що спрямовує його симпатії-переживання, з яких витікають особливості виведення і змалювання дієвих осіб. Технічні засоби виведення і дають певну форму. Це період „драм становища“: гине симпатична Лариса, бо не має посагу, скоряється горда княжна Чебоксарова, бо не має власного „бюджету“. На композиції драм третього періоду ідеологічний зміст відбився введенням численних персонажів, через що п'єси стали довші: треба було вивести з одного боку дворян, що руйнуються (Паратов в „Бесприданнице“, Дульчин в „Последней жертве“ і инш.), з другого боку переможніх купців; посередині між цими двома групами ставиться героїня певного економічного становища, яке і доводить її до драматичного розв'язку; таку структуру п'єс можна наочно побачити з доданих до цієї статті графіків.

Основні риси широкої творчості Островського з його найголовнішими формальними властивостями пояснюються економічним життям епохи Островського і його класовим становищем.

Ми повинні згадати про спосіб, яким ми описуємо згадані тут особливості композиції драм Островського. Ми кажемо—всяке описування, вільно або невільно, єсть теорія. Ми, описуючи композицію, мали передпосилку: художник, плануючи свій твір, завжди дасть своєму „героеві“ найбільше місце, віддасть йому найбільшу увагу, а другорядним особам—пропорційно менше; через це, досліджуючи композицію, перш за все треба зважити міру авторської уваги до героя. Разом з цим треба розглянути, описуючи хід дії, число й величину окремих сцен і актів. Ця реманентизація матеріалу—перше завдання при описуванні композиції, за якою ми тут розуміємо динамічну єдність драми—єдність її в часі виконання або читання її; склад мови ми розуміємо, як єдність мови (статичну єдність—за час

найбільших промовних одиниць - абзаців); стиль—як єдність всіх формальних особливостей твору. Таким чином, стиль охоплює — композицію і склад з звучанням. Коли з п'єси можна викинути яку-небудь частину, персонаж або сцену, — значить, ми не знайшли формули композиційної єдності. Формула єдності повинна обіймати всі деталі, як конче потрібні в данім комплексі. Щоб відшукати особливості композиції, ми вдаємося до такого методичного заходу: ми лічимо в



Фиг. 1

кожній сцені кількість слів, сказаних в ній; і цим числом міряємо хронометрично великість даної сцени. Послідовно проміряні всі сцени і акти, нанесені на графік, дають наочне уявлення про зріст п'єси в часі по її основних елементах — сценах і актах. Наприклад, з такого графіка п'єси „Гроза“ (фіг. 1) ми робимо такі висновки про динаміку сцен п'єси: 1) п'ять актів ідуть один за одним, послідовно зменшуючись над кінець п'єси; 2) в кожнім акті сцени йдуть, зменшуючись над кінець акту; 3) наростання дії (відзначається внизу і висхідною ламаною лінією) паралельне учащенню сценічності; 4) в першому акті виведені переважно другорядні особи, в другому — переважно головні, далі виведені то другорядні, то головні особи.

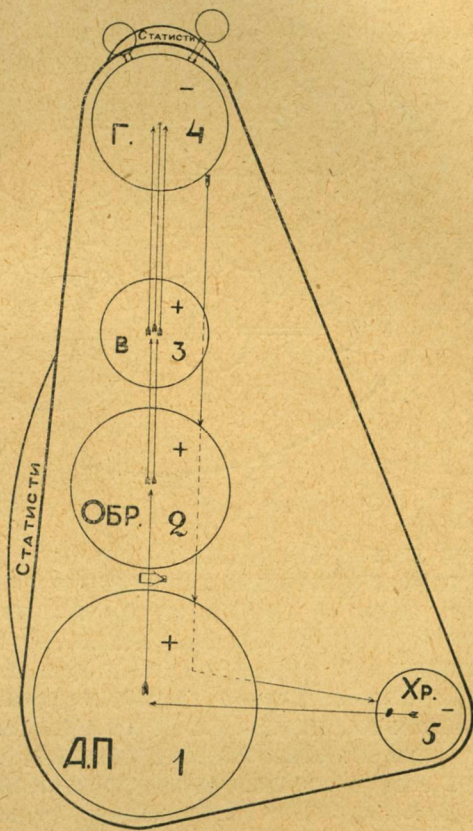
Коли тепер за таким графіком ми обчислимо час, що автор уділив окремим дієвим особам, примусивши читача і з свого боку уділити стільки саме часу, то ми дістанемо графік об'єму уваги до персонажів і вираз взаємин персонажів; умовні знаки, що виявляють взаємини осіб, зображених на цьому графіку колами, можуть дати об'єктивну підставу для визначення сюжетної схеми п'єси. Графік „Шутников“ (див. фіг. 2), ми читаємо: Анна Павловна (круг 1), люблячи батька (2) й сестру (3), а через них і жениха сестрино (4),

згоджується ради їхнього щастя вийти заміж за немилого Хрюкова, що кохає її; стрілки від центру до центру символізують симпатію, а стрілки з обводу — стасунки використання. Ми почали з Анни Павловни, як з головної дієвої особи, судячи з об'єму авторської уваги до неї; ми зв'язали всіх осіб і їх взаємини в композиційній єдності, виходячи від головної особи. Коли-б ми що пропустили при цьому, то графік показав би наш недогляд. Читати графік, як схему, виходячи з об'єму авторської уваги, ц.-т. драматургічної ваги персонажу, інакше не можна. Тут ми маємо, як нам здається, об'єктивний вираз сюжету:

Всі ті висновки, що ми зробили на підставі соціологічного аналізу творчості Островського, знаходять своє потвердження в наших графіках. Графік ІІІ дає уявлення про симетрію дієвих осіб в „Грозі“ (І період за нашою класифікацією); тут всі дієві особи, крім статистів, позначених у нас на задньому плані графіка під сумарною назвою „народу“, розподіляються в групи по трое: Катерина, Борис, Куліші — група протестантів; Кабанова, Кабанов, Дікой — представники домогосподарських поглядів; Варвара, Кудряш, Шапкин — представники тих, що „пристосувалися“ до побуту Кабанової; між цими групами взаємини діалектичної схеми — теза, антитеза, синтез (життєвий, побутовий).

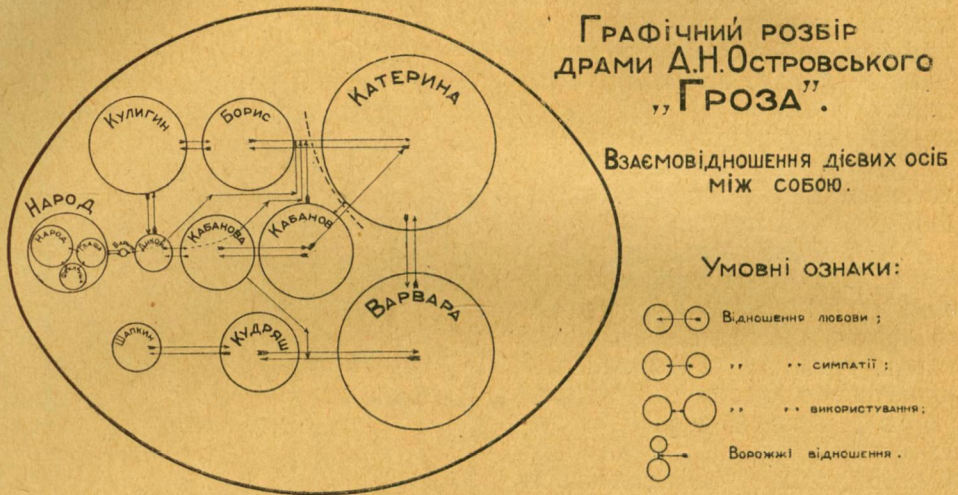
Авторові симпатії на стороні антитези побуту Кабанової. Це — поділ по психологічних рубриках. Коли-ж узяти героїв по вертикалі графіка, то ми знов матимемо групи по 3 героя: 1) жінки в даному середовищі: Кабанова, Катерина, Варвара; 2) чоловічі паралелі до них: Кабанов, Борис, Кудряш і 3) група тла для цих пар — Кулігін, Дікой, Шапкин. Симетрія дієвих осіб — основна риса композиції драм характеру. Ця симетрія очевидна з графіка. Ми пробували дати об'єктивну методику опису композиції, виходячи з загального уявлення при описуванні композиції, як єдності і зв'язку частин в часі, єдності сюжетної схеми. Ми не кажемо, що інші способи знайти особливості композиції неможливі. Але наше описування мало певну пізнавчу передпосилку, ми в розподілі авторової й читачевої уваги до дієвих

### „Шутники”



Фиг. 2

осіб знаходили внутрішню єдність п'єси, основну й безперечну ознаку художнього твору, щоб, знайшовши цю єдність, піти в аналізі далі і після опису одержати пояснення причини з'явлення даної форми і зміни її. Крім опису й класифікації фактів ми шукали, як правило, причинного пояснення їх. Пояснення неодмінно веде до іншого ряду явищ—до базисних фактів, де до наших послуг єсть вже оброблений



Фиг. 3

від інших дослідників матеріал, що дає можливість відповісти на питання причинної закономірності досліджуваних літературних фактів, може й не так точно, як мріяв Плеханов: „наукова естетика може бути точною, як фізика, бо вона чужа метафізиці“, але в термінах і системі, приступній дальшій об'єктивній перевірці.

Нам ще треба показати приклад залежності складу мови від соціальної психології й економіки. Для цього ми обрали творчість Радищева: стилістичний аналіз творів Радищева довів нас до констатування 4-х видів його стилю: архаїчного (церковно-риторичного), сентиментально-патетичного, реалістичного й науково-прозаїчного (склад мови міркувань).

В цій статті ми можемо тільки ілюструвати невеликими прикладами ці окремі види стилю Радищева. Приклад церковно-риторичного виду стилю: — „Благословенно да будет явление твое, речет премница престола его и дел и преклоняет главу. Все следуют ея примеру. И ее слезы орошают ланиты“. (І стр. 5).

Приклад сентиментально-патетичного складу мови: „едва я уснул. О, возлюбленные мои. Я вас вижу, вы всегда со мною, сомневаться мне в том не должно, прижмите меня к своему сердцу, почувствуйте, как мое б'ється, но что? Вы меня отталкиваете. О пагуба, о гибель!“ і т. д.

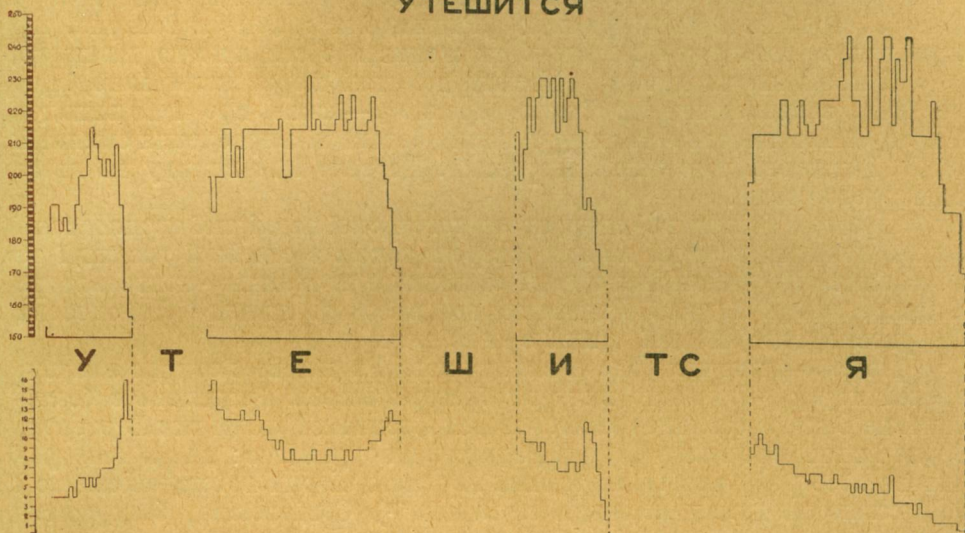
Приклад мови „наукової прози“, який ми знаходимо в художніх творах Радищева: „весьма полезный был бы труд писателя, показавшего нам из прежних деяний шествие разума человеческого, когда

сотрясший мглу предубеждений, он начал преследовать истину до выпрепренных высот ея, и когда утомленный, так сказать, своим бодрствованием, растлевать начал паки свои силы, томиться и ниспускаться в туманы предразсудков и суеверия“.

Приклад реалістичного складу мови: „повечерявши з моїми друзями, я ліг в буду. Поштарь погнав коні з усієї сили і через кілька хвилин я був вже за містом... Буда моя спинилася, я підняв голову, бачу, на порожньому місці стоїть три житла“...

Різницю цих видів мови можна було-б показати скрупульозним описанням, але читач і без того ясно відчуває її. Головне для нас

### Російське слово УТЕШИТСЯ



Фиг. 4

те, що стилістичний аналіз в істор.-літературн. дослідженні повинен приводити до соціології стилів<sup>1)</sup> і до загальної соціологічної оцінки письменника. Трагедія Радищева, коли про неї можна говорити в дослідженні, була не стільки в ідеологічній самоті письменника (оскільки така самота можлива взагалі для *zoop politician*), скільки в великій різноманітності „буття“, що впливало на Радищева. Батько його, що виховав сина на псалтирі, був яскравим винятком серед сільських дворян того часу; це, як відомо, були часи, коли більшість сільського дворянства захоплювалася, під впливом великого попиту закордону на російський хліб, тим, що перетворювала свої натуральні панщинні господарства на хлібні фабрики; економічні тенденції сільського дворянства породили велику експлоатацію селян, яка довела їх до „бунту“; тим часом, як батька Радищева селяни безперечно

<sup>1)</sup> Термін, заведений Гаузенштейном і, на нашу думку, він достатньо відповідає на сучасні запити в методології історії літератури. Див. Гаузенштейн „Искусство и общество“. Цей термін підкладає, що стиль визначається соціологічними факторами.

любили; факт такого відношення potwierджується тим, що селяни сховали батька Радищева в лісі в той час, коли Симбірською губернією проходив Пугачов, а селяни інших поміщиків сами приводили останніх на суд Пугачова. Радищев-батько був своєю психологією тип сільського дворянина не кінця XVIII сторіччя з його яскравими нахилами експлуататора, але початку XVIII, ато й XVII віку, коли патріархальні стосунки, може в душі „Домострою“, були більше поширені, ніж в кінці XVIII сторіччя; образ батька стає ясним з дальшої поведінки й відношення до Радищева-сина: на старість Радищев-батько пішов у скіт; одного разу він збирався перемінити рясу на сертук; це було, коли він зважився поїхати в Петербург до Олександра І просити зняти з дітей нашого письменника (від шлюбу його з своєю своячкою) фамілію „Радищевих“: „чи ти татарин, що женився з своячкою?... коли-б ти женився з селянською дівчиною, я-б її прийняв, як дочку“. „Насилу домашні переконали його, щоб не їхав, запевняючи, що їхати даремно“, — каже про цей випадок Павло Олександрович Радищев. Вплив батька на вироблення симпатій А. Н. Радищева до селян безперечний. Це вело і до впливу на нього батькового стилю.

Протест Радищева-сина проти тогочасної надмірної експлуатації селян походив в числі інших джерел також з сімейної традиції та виховання. Це виховання в сім'ї сільського дворянина-консерватора сприяло також і увазі Радищева до „високого стилю“ Ломоносова і церковно-слов'янської стихії в його мові.

Другою визначною рисою складу мови Радищева є сентиментальні елементи; джерело цього виду виразних засобів Радищева є безперечно на Заході: Радищев захоплювався Стерном, Гетевським Вертером, Верне і инш. Про вплив Стерна Радищев на суді казав: „А як мені трапилося 1786 року читати німецький переклад Йорикової подорожі, то і мені спало на думку послідувати за ним“<sup>1</sup>). Соціологічну базу сентиментального стилю, як літературного стилю тодішньої революційної буржуазії, досить виявлено в історії літератури<sup>2</sup>); Радищев, що пережив міцний вплив ідеології тодішньої буржуазії підчас свого вчення за кордоном (Стерна він читав німецькою мовою), переніс характерний для того часу стиль і в Росію, він був російським раннім письменником-сентименталістом.

Наукова діяльність Радищева, велика для свого часу (студіював медицину, геологію, агрономію), вела до особливої мови його наукових творів; загальні стилістичні труднощі наукової мови треба помножити на невиробленість цієї мови за часів Радищева, і тоді ми матимемо ту мову наукових міркувань, яка головним чиним привела до нарікань на Радищева за свою неясність і плутаність (наприклад, у Пушкіна).

Нарешті, реалістичний світогляд Радищева не міг не спонукати його на вживання мови життєвої практики; ця мова тоді ще не мала загальновизнаного права появлятися в друку; реалістичні риси стилю Р-а належать звичайно тим місцям, де він описує побутові

<sup>1</sup>) Радищев. Полное собрание соч. под ред. Каллаша, т. II, стр. 603.

<sup>2</sup>) Див. про це у Плеханова „Французька драматична література“, збірник „Искусство“, вид. „Новая Москва“ 1922 р. стор. 107 — 108.

сцени й обстановку; в цих рисах стилю Радищева відбилася та літературна форма, яка об'єктивним ходом історії мала перемогти всі інші види складу мови, які єсть у Радищева.

Перелічені види складу мови, виявляючи найближчі фактори літературного впливу на Радищева, показують при дальшій аналізі і на риси соціологічної характеристики творчості Радищева.

І кожен вид складу мови Радищева вказує на певне соціологічне джерело його. Наш опис через брак місця в статті мимоволі схематичний. В цій статті він має ілюструвати положення про залежність складу мови від соціальних факторів. Всяка інша мета опису складу мови Радищева могла-б бути корисна, наприклад, лінгвістові, але не вела-б до основного завдання історика літератури — вияснити особливості даної форми і її причинну залежність.

Ми досі не чіпали цікавого питання звучання мови. Ейхенбаум торкався проблеми звучання мови („Мелодика стиха“); питання це досить розроблене тепер методично. Але Ейхенбаум намагався одкрити закони звучання, орудуючи лише з друкарськими знаками твору. Така методика після робіт школи Rousselot і Sievers'a, подібна на спробу вивчити, наприклад, запахи парфумів тільки з каталогу фабрики їх. Мало того. Перед кінцем XIX віку було експериментально доведено, що такі короткі одиниці часу, які припадають на основні елементи звучання — звук і склад, не тільки не можна правильно обчислити простим неозброєним вухом, але що, сприймаючи їх, ми робимо спеціальні, так звані, „часові помилки“. Вундт експериментально встановив правила: коли ми порівнюємо два об'єктивні, цілком рівномірні ряди тактів різної довжини, то довший ряд здається нам і швидчим; заповнений відступ часу здається нам довший, ніж такий самий не заповнений (нерозчленований) при об'єктивній довжині 0,5 — 1,5 сек.; коли-ж збільшувати відступ часу до 2 сек., і порожніший відступ спочатку зрівнюється з наповненим, а далі здається нам довший від останнього (Основи фізіологічної психології, т. 3, розділ 15 — 17). Ми не в силі об'єктивно на слух визначити довгість звуків і складів, що утворює апарат речі; вже в цьому зауваженні єсть заперечення або, вірніше, обмеження і того напрямку в вивченні звучання мови, який утворив Sievers: користатися, вивчаючи, як звучить мова, лише слуховими вражіннями.

Тільки експеримент може допомогти зрозуміти природу і форму звучання мови; без нього ми матимемо марні й довільні розмови про це звучання такого типу (з Ейхенбаума): „Четвертий і п'ятий рядок є природні вершини інтонаційного руху..., дієприкметники реалізують симетрію знаходження, непаристий рядок в інтонаційному відношенні сильніший від кожного паристого“. Всі ці твердження довільні, це спроба автора поставити те, що йому здається, на щабель наукового факту. Досить поглянути на доданий графік 4, нашого експериментального дослідження тонів і інтенсивностей в дзвінках звуках одного лише слова, щоб зрозуміти, оскільки складне дослідження звучання мови, що аж просить експерименту<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Ми почали експериментальне дослідження ритму мови; див. „Врачебное Дело“, 1925 р. № 3.

Взагалі точний експеримент повинен увійти до нашої науки, коли в ній пануватиме соціологічний метод. Адже, точно визначити „зміст“, ц.-т. характер і силу емоціонального переживання, що викликається даною формою, майже неможливо без експерименту. Спробу такого дослідження ми подали на сторінках цього журналу (№ 11 — 12, 1925 р.); нині ми робимо спроби обчислення колективного емоціонального переживання; ці спроби робимо ми в лабораторії Укр. Психоневрологічного Інституту, якою завідуємо. Без цього обчислення немає точної критики, а, значить, практично цінної теорії мистецтва. Експеримент — неодмінна складова частина майбутньої теорії й критики літератури.

Стверджуючи соціологічний метод в історії мистецтв, Плеханов мріяв: „наукова естетика може бути точною, як фізика“; я додам: „коли в ній буде експеримент“.