

„Формальний“ метод у літературі¹⁾

I

Питання про форму літературного твору, як про найважливіший чинник при досліджуванні історико-літературних фактів, нині притягає до себе увагу не тільки спеціалістів, не тільки теоретиків од науки, але й широких кол інтелігенції, що цікавиться літературними справами. З недавнього часу, з часу виходу у світ книжок „Общества изучения поэтического языка“, надто після виходу 1919 р. збірника „Поэтика“, де вміщено було статті програмового значіння провідників „ОПОЯЗ“у, скрізь, навіть по затишних і далеких від центрів провінціальних закутках, почали виникати гуртки „формалістів“, почали дебатоватися й обговорюватися модні питання про стиль, ритміку, метрику, в обіхідній мові інтелігента появилася кілька нових термінів, що раніше були неподільною власністю підручників „теории словесности“ і не виходили за межі аудиторії. На сторінках поточної преси раз у раз появляються статті з питань поетики, на протязі цілого року з невеликими перервами тягнеться дискусія з приводу „форми“ і „змісту“ на шпальтах „Червоного Шляху“, набираючи іноді гострих форм. Одно слово „формалізм“ став модним, вийшовши на широкий кін літературно-критичного життя. Обсяг і зміст означення „формалізму“, як критично-літературної течії, не є тотожний до формального методу, як системи прийомів при науковому досліджуванні явищ літератури — під означення „формалізму“, як його тепер розуміють, підходить не тільки певний підхід до літературних творів, але й певні літературні угруповання, що, за маніфестом Плугу кажучи, „дбають за витонченість форми“ в своїх творах, не надаючи більшого значіння ідейному їх змістові²⁾.

Отже, таке трактування „формалізму“ виходить за межі нашого завдання, так само, як не обходять нас і ті гострі напади на „формалістів“ з боку деяких літературних критиків - марксистів, що вбачали в цьому захопленні „формою“ прояв ідеологічного консерватизму, а іноді просто контр-революцію. Так, напр., відомий критик В. Коряк в своїй статті „Форма і зміст“ дає таке визначення „формалізму“: „Формалізм — чудесна зброя в руках наших класових ворогів для дезорганізації наших лав, для прориву фронту пролетарського мистецтва... їхня зброя „фігура“ мовчанки. Вони мовчать

¹⁾ Розділ з праці „На шляхах до утворення науки про літературу, що має друкуватися в ЛВУ.

²⁾ Платформа ідеологічна й художня спілки селянських письменників „Плуг“ „Червоний Шлях“, 1923, 2, стор. 211 — 215.

про зміст. Їх, бачите, обходить тільки форма. Звичайно, вони нічого не мають проти публіцистики, соціології, але... що-ж поробиш, це... „не науково“¹⁾.

Спілка пролетарських письменників „Плуг“, виступаючи зі своєю ідеологічною платформою, вважає за потрібне різко одгородитися од „формалізму“, як тенденції буржуазного мистецтва, бо: „В умовах НЕП'я, коли в місті росте і знов жаріє буржуазія, а в селі підводить голову куркуль, власник і орендар промислових закладів, що разом з впливом економічним ведуть наступ і ідеологічний,— боротьба на фронті культурному набуває першорядного значіння“²⁾. Треба сказати наперед, що ці напади на деякі літературні школи мають свою рацію, находячи своє потвердження в історичних умовах, серед яких ці школи розвивалися і саме тому важно розмежувати „формалізм“, як літературно-критичну течію, від формального методу, як наукового підходу до літературних явищ. Зробити це не так легко, бо — поперше — виступи деяких літературно-критичних угруповань, як того-ж „ОПОЯЗА“, носячи різкі ознаки програмовості, скерованої на певне нехтування нашої дійсності („нас интересуе только искусство“), проте дали чимало позитивного до вияснення природи літературного факту.

По-друге — чисто наукова робота над формою літературних творів виросла у звязку з певними літературними течіями, розквітла на їх ґрунті й мало того — розробленню певних проблем форми прислужилася праця не кабінетних учених, а письменників, що в своїй „практичній“ роботі зустрічалися з питаннями теоретичного характеру в царині свого мистецтва. Усім відомо те, що коли з 1910-го року й раніше деякі російські письменники докладно студіювали й розробляли теорію віршу, спеціалісти од науки займалися екскурсами в історію, етнографію і т. д., продовжуючи що до цього вікову традицію підходу до літератури, як явища універсального значіння, де, за крилатим словом О. Веселовського, вільно було полювати і соціологові, і історикові, і взагалі кожному, хто мав охоту до цього. Чи не найкращим доказом тому буде історія творів О. Потебні та О. Веселовського, що спокійнісінько пролежали собі на полицях в кабінетах спеціалістів аж до нашого часу. Тепер імена їхні „склоняються во всех падежах“, тепер настав момент, що їх твори стали сучасними. І покликано їх до життя не через те, очевидно, що полежавши на цих полицях та вкрившись „порохом мудрости“, вони й справді набули щось крім того, що в них було, — а тому, що в них стала відчуватися потреба, збуджена самим літературним життям, отим гострим інтересом до формальних питань, що з'явився серед поетів і письменників різних напрямків і угруповань.

Інтерес цей до формальних питань виразно виявився ще на початку 20 століття разом з розвитком в Росії, а пізніше й на Україні модерних течій в письменстві — символізму, футуризму, і інших численних „змів“, що найрясніше уродилися вже за нашого часу (Див. книжку „Литературные манифесты“³⁾). Звичайно, це не значить, що

¹⁾ В. Коряк. Форма і зміст „Шляхи мистецтва“, 1922, ч. 2, стор. 40 — 46.

²⁾ „Червоний Шлях“ оп. cit.

³⁾ Изд. „Новая Москва“ составили Бродский и Сидоров, 1924.

до цього часу письменники й поети не цікавилися питаннями форми (цікавість ця пробивалася ще в поетів-романтиків початку 19-го століття),—але такої органічної потреби теоретично вияснити собі особливості свого поетичного фаху, безсумнівно досі не відчувалося. І це цілком зрозуміло—20-е століття в обох літературах позначилося виразною тенденцією до плекання слова, як основного чинника в художній творчості, питання „як“ писати, стало головним гаслом всіх цих шкіл, одсунувши на бік питання „що“, питання тематики. Ідеологічність літератури 19-го століття (надто народницької) стала ознакою *morals tone* в 20 столітті—пригадаймо хоча-б відомий виступ М. Вороного, з його маніфестом про „естетизацію“ українського письменства. Слово, як таке, по-за його „смысловым“ значінням, стає об'єктом різних дослідів і експериментів—вишукуються нові звукові ефекти (інструментовка), поет, махнувши рукою на „святе надхнення“, починає старанно і пильно працювати коло словесного матеріалу, вимучуючи з нього нечувані й невидані „новые области“, щоб потім убгати їх в якісь нові теорії.

Суперечки і запальні герці всіх цих численних „ізмів“ між собою мали в ґрунті якісь розходження що до визначення головно тих чи інших формальних проблем в літературі, так само, як новий „винахід“ в царині слова означав появу нової літературної школи, що негайно одзначала своє народження гучним маніфестом. Найвиразнішою ознакою цього виняткового нахилу до формалізму що до російського письменства треба вважати захоплення стилізаціями під народню творчість, під античну літературу й т. и. Використовуються біліни, житія, народні оповідання і казки—при чому письменник свої твори не тільки прикрашає „ядреними словечками“ народного словника, але імітує й „лад“—композицію народньої творчості, виносить „из тьмы забвенья“ архаїчні сюжети і т. д.

Одним словом, появляється література „сказа“, якої найвиразнішими представниками треба перш за все назвати О. Ремізова, О. Толстого, А. Білого, Б. Пільняка. Певна річ, що увага цих „сказителів“ зосереджувалася на формі творів, питання ідеологічності, сучасності і и., питання змісту, одним словом, не входило в обсяг інтересів їхнього фаху. Не дивно, що такі й подібні їм письменники виступають із статтями й розвідками теоретичного характеру, намагаючись теоретично обґрунтувати свої експерименти в практичній роботі. Роботи ці, мимо иноді значної наукової ваги, перейняті здебільшого якоюсь емоціональністю, суб'єктивними міркуваннями, не обґрунтованими критичною перевіркою фактів. Так 1910 року появляється книжка К. Бальмонта „Поэзия как волшебство“, де з великою експресією змальовується краса окремих звуків людської мови і з не меншою догматичністю виясняється психологічний, так би мовити, тон кожного окремого звуку. Того самого року виступає і А. Білий з низкою своїх робіт і статтів про ритм і мелодику віршу, даючи їм такі „ненаукові“ підзаголовки, як „Зелений Луг“, „Жезл Ааронов“ і и., хоча це й не пошкодило його великій роботі „Символізм“ покласти початок новій науці в Росії—науці віршування. В цій самій галузі працює й инший відомий поет В. Брюсов—пушкиніст і класик, давши низку цінних статтів і робіт про вірш Пушкіна й з теорії віршу взагалі. Коли

додати ще декілька імен поетичних, що працювали коло формальних питань в період од 1910 року, то можна сміливо піднести думку, що ми висловили вище, що „формальний“ аналіз народився не серед „книжників і фарисеїв“, а в процесі творчої роботи самих майстрів художнього слова. На Україні процес розвитку отих модерних течій трохи запізнився, а тому й статі з піднесенням різних формальних питань з'являються аж 1918 — 19 року, головню в альманахах „Літературно-критичний альманах“ 1918 р., „Музагет“ і „Мистецтво“ 1919 і „Гроно“ 1920 р.

До цього часу, після розриву з народництвом, українська літературна критика борсалася в лабетах чистого естетизму (М. Євшан, А. Товкачівський, М. Сріблянський), без найменшого намагання вияснювати „формальні“ прикмети літературної творчості, хоча в своїй практичній роботі поети тогочасні уважно ставилися до форми своїх творів (Чупринка, Вороний).

Виступ 1913 року нашого футуриста Михайла Семенка був буквально „п. критий“ естетами з „Хати“, при чому епітети „падло, ідіот“ et cet. були чи не найніжнішими висловами обуреного почуття прибічників „краси“.

Творчість цього „плюгавця“, а потім пізніше і П. Тичини і сталася за привід до виникнення „формальних“ статтів і рецензій. В „Літературно-Критичному Альманахові“ обіч цікавої як на свій час статт. Можейка про Чупринку, з'являється інтересна стаття поета Я. Савченка про Семенка, де питання словесної інструментовки, питання ритму й римування в творах Семенка з'ясовані дуже вдало й з певним методологічним підходом¹⁾. Трохи згодом в „Музагеті“ з'являється стаття І. Майдава під характеристичною назвою „Поезія, як мистецтво“ (79 — 98), де мимо традиційно-ідеалістичного підходу до мистецтва, як чинника „нормативного“, що прикрашає життя, відчуюються виразно нові формалістичні повіви: „Романтики представляли собі відношення між формою й змістом під образом: що форма — це золота чаша, в яку наливається коштовний зміст... Супроти цього ми беремо форму не як зверхню одержу мистецького твору, а вважаємо її суттю самої справи, яка виходить з самого нутра матеріялу, і тільки зовні показується, як форма“ (стор. 92). Того-ж року випускає у світ свою „Vita nova“ А. Ніковський, де в патетичних тонах підноситься значіння П. Тичини, як найяскравішого виразника цього „нового життя“. Після ліричної передмови з чудесним жестом покори перед новим — „Ave, Caesar, morituri te salutant“, — критик звертає увагу на форму Тичинових творів, вбачаючи в ній ознаки відродження української лірики — і хоч як далеко ця книжка од наукового ставлення справи, проте ця цікавість до форми являється симптомом нових тенденцій того часу.

Творчість Тичини викликала низку статтів і рецензій в тодішній літературі Ю. Меженка й інших, і всі вони намагаються оцінити формальні прикмети його творчості.

Часи післявоєнного комунізму, починаючи з 1921 року, разом з буйним розцвітом нової пролетарської літератури й разом з поліп-

¹⁾ Я. Савченко. М. Семенко „П'єро задається“ — „Літер.-крит. альманах“ кн. I К. 1918, 32 — 43. Л. Можейко. Творчість Чупринки, *ibid* 50 — 61.

шенням до того-ж і друкарської справи, надзвичайно загострили й піднесли цікавість до формальних проблем. В альманахах „Вир Революції“ Катеринослав, „Жовтень“, Харків 1921, в періодичних виданнях „Шляхи мистецтва“, „Червоний Шлях“, „Література, Наука, Мистецтво“, а тепер „Культура й Побут“ (тижневий додаток до газети „Вісті“, так само, як і в окремих брошюрах — ці питання тлумачено з різних боків і під усякими поглядами, так що звести їх до купи — справа дуже складна. І тут чільне місце і перший голос беруть письменники чи поети, — досить назвати хоча-б М. Йогансена, В. Поліщука, М. Доленга, Д. Загула, М. Зерова, М. Семенка і инш. авторів численних иноді статтів і навіть розвідок з певних теоретичних питань літератури.

Вся ця широка і різноманітна література, часто полемічного характеру, наводить своє визначення й місце під знаком діяльності вже названого „ОПОЯЗ“а, являючись або поширенням його основних поглядів на форму і зміст літературних творів, або, навпаки, виступаючи проти його крайнього „формалістичного“ напрям (критики-марксистів).

Діяльність „ОПОЯЗ“а була найвищою кульмінаційною точкою отого загального захоплення „формальними“ питаннями, що знайшли в його теоріях блискуче по-своєму, але разом з тим і парадоксальне вирішення. Слово в його формальних особливостях, слово саме в собі, а не як засіб передачі людської думки — стає основною темою теоретиків „ОПОЯЗ“у. Один з перших творів В. Шкловського носить характерний підзаголовок „Воскрешение слова“, ніби підкреслюючи той напрям, яким йшла теоретична робота ОПОЯЗ'івців.

„Воскрешение слова“, цеб-то визволення його від „семіологічного значіння“ базувалося на двох основних спостереженнях з життя мови, що обгрунтовані були в інших статтях від того-ж В. Шкловського.

Перш за все висовується наперед теорія „заумного язика“, як основного чинника поетичної мови (стаття В. Шкловського „О поэзии и заумном языке“¹⁾). Суть цієї теорії полягає в тому, що звукові елементи мови по-за своїм значінням мають свою естетичну значимість, доказом чому є існування так званої „зауми“, такого сполучення слів, що не маючи ніякого логічного значіння, проте справляють своєю мелодійністю певне вражіння на слухача. Історичним доводом тому є поширення „зауми“ в ритуальних обрядах сектантів, в заговорах і ворожбицтві, нарешті в фонетичних особливостях деяких східних мов (японської, напр.), де звукові елементи мови мають великий вплив на значіння слова — „звукові жести“ (Стаття Поліванова „О звуковых жестах японского языка“²⁾). Звідси теорія про „звукові образи“ в поезії, що являються найважливішим чинником її, як певної естетичної конструкції³⁾. Далі вноситься коректив і в розуміння літературного твору, що на думку Шкловського є лише гола схема формальних елементів, „сумма стилистических приемов“. На підставі аналізу, головним чином зразків усної поезії доводиться, що сюжети літературних творів утворюються в процесі нанизування цілого ряду мотивів, цеб-то іншими словами „замыслы“ поета, чи письменника, не

¹⁾ „Поэтика“ ПТБ 1919 стор. 13 — 26.

²⁾ „Поэтика“ стор. 27 — 36.

³⁾ В. Шкловский — „Искусство“, как прием ор. cit. 101 — 114.

виходять за межі „прийому“ і, таким чином, ідеологічний, чи психологічний момент в літературній творчості має найменшу вагу. Письменник є перш за все техник, що турбується переважно технічною стороною справи, не надаючи значіння тому, що витягнуть читачі з його хитрої конструкції.

Одним словом, як статті Шкловського, так і статті інших „ОПОЯЗ'івців“ першого періоду (1916 — 21 рік) мали одне завдання — винищити й найменші сліди отого непотрібного їм змісту, ідеологічного моменту в літературних творах, представивши розвиток літератури, як зміну голих формальних конструкцій, зовсім не звязаних із живим життям. Цим пояснюються й їхні напади на основоположників формального аналізу О. Потебню та О. Веселовського, яким закидалося обвинувачення в непослідовності й еклектизмі — першому за його „психологізм“, а другому „за ентографізм“¹⁾. Звичайно, що всі ці дотепні теорії були побудовані не без притягання „за волосся“ фактів, не без однобокого їх освітлення. Можна помітити, наприклад, тенденцію брати для своїх експериментів твори, що вже своїми формальними особливостями становлять виняток в ряді інших форм того-ж часу — („Тристрам Шенді“ Стерна, твори Розанова і п.); так само виразно пробивається тенденція замовчувати такі факти в літературному творі, що їх ніяк не можна обходити і т. д. Нас тепер не обходить критика „ОПОЯЗ'івців“, нам важливо встановити історичну перспективу й роллю „ОПОЯЗ'а“ в загальному розвитку формалізму, як критично-літературної течії. Безоглядне й рішуче „скасування“ змісту цілком природньо викликало реакцію з боку, головню, марксівської критики, і протягом 22 і 23 року ми були свідками завзятих герців поміж „формалістами“ і „змістовцями“, що з великим запалом точилися, як у Росії, так і на Україні. Входить в лабіринт цієї складної й досить часто заплутаної аргументації диспутантів, що в запалі боротьби, як кажуть, пускалися берега, ускладнюючи справу внесенням зовсім невідходящих мотивів, так що зрештою питання втрачало всякі межі й обриси — немає можливості; в загальній формі змагання йшло переважно за те, що в літературному творі важливіше: чи ідеологічний його момент, щоб-то зміст, чи навпаки, формальні його елементи. До того-ж треба додати ще один „привходящий“ момент, що марксистки обвинувачували „формалістів“ в контр-революції, а „формалісти“ закидали марксистам ненауковість, дилетантизм.

Почнімо із закидів в контр-революції. Захоплення формальними проблемами, що ми простежили на протязі 20 століття, відмова інтелігенції від ідейної роботи ради „естетики“ безсумнівно має свої перші причини в соціально-економічному й політичному становищі цієї суспільної групи за часів царату. Одірваність міської інтелігенції від трудящих шарів населення, підневільне становище на службі у буржуа — створило отой дух поезії *bohemien*, поезії „кабачка“ — де поговя за нездоровою екзотикою, за „дзеньками-бреньками“ змінила старі мотиви — гніву й протесту. Що до цього — то, на нашу думку, діагноз поставлено правильно. Але за останній час, з розвитком революції,

¹⁾ В. Шкловский. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля *op. cit.* 115 — 150.

можна спостерігати стихійний перехід інтелігенції на бік радянської влади, бажання взяти як найактивнішу участь в будівництві пролетарської культури й літератури. Інтелігенція намагається по-пасти в такт життю, стати „попутником“ пролетаріату. „Формалізм“ намагає собі ґрунт в нових обставинах і, занедбавши принцип відречення від життя ради „искусства“, виступає в ролі творця нових форм мистецтва (пролетарського). В Росії закладається асоціація „ЛЕФ“ (Левый фронт искусства) 1923 р., на Україні перешиковуються лави футуристів, держачи курс на пролетаріат. Проблема форми на-бирає тут нового характеру, так само як шукання теоретичні і прак-тичні знаходять своє виправдання у будівництві нової пролетарської мови. „Футуризм есть не школа, а устремление. Диалектическое произ-водничество есть очередная задача футуризма“ (Н. Чужак. Под знаком жизнестроения¹).

Появляється низка статтів Б. Арватова, Н. Чужака та інших, де спроби формального аналізу угрунтовуються на базі соціально-економічних явищ („Контр-революція форми“ Б. Арватов); письмен-ники й поети старанно вивчають мову „улиць“, й незабаром твори багатьох із них сповняються запашної лексики базару й газетної схоластики. І цим шуканням нових форм захоплюються не тільки футуристи, але й інші угруповання поетичні, навіть такі, що в цих змаганнях поміж „формалістами“ та „змістовцями“ принципіально вороже ставилися до перших. Досить звернути увагу на творчість українських поетів і письменників, що об'єднувались коло „Гарту“, щоб переконатися того.

Творчість П. Тичини розвивається в напрямкові вишукування но-вих музичних ефектів мови (його остання збірка „Вітер з України“), М. Хвильовий пильно працює над конструкцією оповідання, викори-стовуючи традиції безсмертників Б. Пільняка та инш.²) В. Поліщук зі своїми теоріями динамізму наслідую творчість У. Уїтмена і т. д. Таким чином, найшовши в працях „ОПОЯЗ“у найрізкіше й найпа-радоксальніше освітлення, „формалізм“ останніми часами виходить на широкий шлях пристосування до нових тенденцій суспільного життя, разом з тим поволі збуваючись того „спеціального“ вузького відтинку, що надали були йому „Вітя и Рома с „ОПОЯЗ'а“. Цього досить, щоб уявити собі ті численні непорозуміння, що виникали поміж сунереч-никами за принципом „своя своїх не познаша“.

Люди, що в своїй практичній роботі працювали коло проблем форми, сипали „громы и молнии“ на „формалістів“, а „формалісти“ знов, може занадто підкреслюючи свій марксизм, намагалися довести своїм антагоністам дилетантизм, поверхове відношення до справи, вказуючи на те, що практично провадилося їх ворогами, цеб-то ло-милися в розчинені двері. Отже закиди марксистів влучали по-за мету, в історичне минуле, в перейдений вже етап і тому дискусія ця по суті була лише приводом до вияснення низки непорозумінь, які й дійсно частково були з'ясовані. Мораль, як наслідок цієї дискусії, така — переоцінити свої аргументи й доводи, пильніше придивившись

¹) „ЛЕФ“, 1923, I, стор. 12 — 39.

²) Стаття про це проф. О. Білецького в „Шляхах мистецтва“ ч. 5, за р. 1923 - й, що не вийшла у світ.

до своїх суперечників. Останніми часами чим раз частіше з'являються роботи „примиренческого“, нейтрального характеру, з виразним потягом до золоті середини. Це симптом часу. Є, звичайно, ще непримиренні (серед українських критиків), що застерігають і погрожують, як той Катон: „Картаген треба зруйнувати“, не помічаючи того, що ці застереження викликають лише приємні спогади про минулі бої.

II

Яке значіння мало й має для науки методології історії літератури оце шукання й розвиток формальних проблем, що ми спостерігаємо в літературно-критичному житті, чи краще — в якому відношенні стоять тепер наука й критика? Як уже зазначалося, роботи окремих критиків і письменників, мимо їх „ударности“, давали багато нового в скарбницю науки, так само, як і збуджували наукову думку до нових шукань. Робота, наприклад, „ОПОЯЗ'івців“, промайнувши, як весняна буря, мала великі позитивні наслідки, спричинившись до пильного перегляду ества літературного факту. Наука не може, звичайно, приймати однобічних теорій на віру, проте, ці теорії розкривають перед нею нові обрії. І ми бачимо, справді, що за останній час і чисто-наукова робота коло літератури ведеться в напрямку переважно формального її студіювання і, між иншим, деякі члени того-ж „ОПОЯЗ'у“, відмовившись від „золотих мечтаний“ молодости, тепер ідуть в передніх лавах цієї наукової течії. Визнаючи критикам і літераторам поважні заслуги в цьому збудженні наукової думки, проте треба рішуче одгородити науку від критики. Науці цілком чужий той догматизм, та тенденція до розв'язання певного питання раз і назавжди, що є властива усякій критиці. Завдання методології історії літератури є перш за все систематизація історико-літературних явищ за певними однородними прикметами і специфікація літературного процесу, як процесу sui generis, од загально-історичного розвитку на підставі цієї класифікації. Підходячи всебічно до в'яснення літературного факту, наука ні в яким разі не може розглядати твір чи то лише під знаком „змісту“ чи, навпаки, під знаком „форми“. Принцип наукової специфікації вимагає лише об'єктивного розмежування елементів певного факту для докладного його студіювання. Бо метод (а не методологія) є лише сума прийомів, а не система понять про суть якогось явища. Тому-то розміри цього розмежування елементів певного явища не повинні конче переходити в остаточне формулювання й визначення його ества в цілому.

Пояснимо цю думку цитатою із статті В. Жирмунського про два підходи до літературних явищ: „Поэтика рассматривает литературное произведение, как эстетическую систему, обусловленную единством художественного задания... С этой точки зрения и метрическое построение, и словесный стиль, и сюжетная композиция... и т. д. являются нам в процессе изучения художественного произведения, как приемы, т. е. как эстетически значимые факты, определяемые своей художественной телеологией. В таком понимании рядом с формулой „искусство, как прием“, могут существовать другие равнозаконные формулы, напр., искусство — как продукт душевной деятельности,

искусство — как социальный факт и как социальный фактор и т. п. Задача методологии — разграничить законные области этих возможных подходов к литературному произведению, указать задачи исследования и пути осуществления... Иное значение приобретает эта формула, когда по свойственному многим исследователям методологическому реализму, свободно выбранный метод исследования отождествляется с самим предметом, условно поставленная задача — с окончательным и единственным существом изучаемого предмета. Формалистическое мировоззрение находит выражение в таком учении: все в искусстве есть только художественный прием, в искусстве на самом деле нет ничего, кроме совокупности приемов¹⁾.

Доводиться просити вибачення за наведення такої довгої виписки, але вона прекрасно вияснює різницю поміж науковим і догматичним підходом до літературних явищ. Скажемо просто, що для методу зовсім не потрібне вияснення „форми“ і „змісту“, як якихось позачасових і позапросторових субстанцій, так само як у фізиці систематизація природніх сил обходиться без визначення матерії, або в психології описання психічних рефлексів обходиться без визначення поняття „душі“. Звичайно, в міру поглиблення дослідів, в міру уточнення методу все більше окреслюються контури об'єкту в усіх його властивостях, але в історії літератури вони тільки-но намічаються, тому приймаючи певні робочі гіпотези, як вихідний пункт, не можемо змішувати їх з еством самого об'єкту в усій його багатогранності.

Основною тенденцією науки про літературу, за словами В. Жирмунського, є встановлення „законових областей“, диференціації літературного факту. Це і є власне шукання об'єкту історії літератури.

В шуканні цього об'єкту, в шуканні свого предмету наука про літературу пройшла важкий шлях і ще й понині не піднеслась на рівень точної дисципліни, хоча останніми часами досягнуто вже чимало що до розроблення деяких спеціальних проблем.

Загальні лінії її розвитку можна схарактеризувати як повільне розмежування елементів літературного факту, як поступове звільнення від тої аморфності й невизначеності, що становив собою літературний твір в оціненні старих методологічних шкіл. Наш час в науці про літературу є момент крайнього роздрібнення елементів літературного факту й перших несміливих спроб синтетичного їх поєднання. Але ці спроби ще дуже далекі від свого остаточного завершення, а тому й наукова система історії письменства лише накреслюється, і є поки що далекий ідеал.

Розуміння літературного твору до останнього часу відзначалося крайньою невизначеністю й, сказати-б так, безпринципністю. Досить переглянути роботи й підручники історії російського чи українського письменства, щоб наочно пересвідчитися в тому.

На літературний твір дивилися як на неподільну свою власність і історик, і публіцист, і юрист і всякий инший представник

¹⁾ В. Жирмунский. К вопросу о „формальном методе“. Передмова до книжки О. Вальцеля. Проблема формы в поэзии „Academia“ ПБ 1923 г. стор. 5 — 23.

„спорідненого фаху“ — скільки в ньому відчувалася потреба, скільки він міг прислужитися ілюстрацією для з'ясування якогось явища в тій чи іншій ділянці науки чи громадського життя. Таке „міжнародне“ становище літератури не могло сприяти розвитку її, як наукової дисципліни. Не важко помітити, що такий погляд на літературу, як чинник універсальний, засвоїли були також і історики літератури, яких роботи різнилися одна від одної тільки поділом симпатій — чи до соціології, чи до етнографії, чи до публіцистики.

Найпомітнішою прикметою старих підручників літератури треба вважати нахил в бік публіцистики, нахил оцінювати суспільне значіння діяльності письменника, його ролі у викритті різних болячок сучасності та в збудженні моральних інстинктів. Найтиповішим зразком такої саме книги з письменства є, напр., „Історія українського письменства“ С. Єфремова. В своїй передмові автор різко проводить ту думку, що значіння літературного твору виважується його ідеологічним впливом в суспільстві, його вартістю, як знаряддя боротьби. Немає сумніву, що література має величезне громадське значіння, стаючи иноді в руках певної суспільної групи самотнім знаряддям боротьби, як це було, прим., на Україні протягом 19 століття — але підходячи до вивчення літературних явищ лише під поглядом їх ідеологічного впливу, історики літератури ризикували втратити об'єкт своєї науки, що такий й бувало, бо-ж зрештою не тільки твори красного письменства мають таке значіння, — таку саму роль, такий самий ідеологічний вплив мали й матимуть публіцистичні твори, різні наукові й напівнаукові розвідки з галузи, приміром, суспільствознавства і и. Яким же чином можна виділити літературні явища, коли вони в головному нічим не різняться від публіцистики й соціології, як особливої форми людської творчості? І блукаючи, таким чином, в різних „родственных областях“, історики літератури попадали зрештою в зачароване коло, відки був єдиний вихід — „применяться к местности“. Тому то при визначенні об'єкту історії літератури траплялися, та й тепер трапляються, такі непорозуміння, що до неї притягаються всі писані пам'ятки, без огляду на їх формальну різницю. Такою, наприклад, енциклопедичною працею є „Курс русской литературы“ В. Келтуяла, де до літературних пам'яток застосовується й „хроніки“, і „літописи“ і твори з природознавства — „Фізіолог“ і и. Такий саме характер мають і інші підручники літератури, хоча й треба зауважити, що принцип такої енциклопедичності не проведено до кінця: в міру наближення до нашого часу межі об'єкта літературного поволю звужувалися, і вже при розгляді явищ письменства 19 століття, аналізі піддавалося лише твори красного письменства.

Загальний характер праць з письменства був такий, що їх краще було б визначити як підручники історії культури в гуманітарному, так-би мовити, аспекті — де „науковість“ виявлялася в палеографічних, філологічних дослідках над старими пам'ятками та в установленні історичної обставини, серед якої виникала література нового часу — біографія письменника, дата написання твору і т. д., і т. д. — без найменшого намагання дати опис літературного процесу. (Звичайно, коли не вважати за такий опис широкі коментарії що до „духу“ часу,

що до високого етичного значіння певного письменника, нарешті урочисті панегірики красі його творів і т. д., і т. д.).

В кращому разі найсолідніші розправи з письменства з історичним підходом до літературних фактів мали характер не історії літератури, а більше історії громадської думки — де подавано звичайно картину розвитку ідеології певної групи суспільства за певної доби.

До цього невизначеного розуміння обсягу своєї науки головно сприялося запутане уявлення про природу літературного факту, суто-реалістичний підхід до літературного твору, як до „свічада“, що відбиває дійсність. Таке розцінювання ества літературних явищ треба вважати за період наївного реалізму в розвитку науки про літературу, що є неправильний не тільки що до літератури, але й взагалі є наслідком неусвідомлення природи історичного процесу. Нема сумніву, що з погляду, напр., Марксової теорії — теорії діалектичного розвитку суспільства — такий погляд не виносить і найлегшої критики. Певна річ, літературний твір „відбиває“ життя, але-ж життя це будується по „образу й подобию“ свого творця, якого погляди й фантазії не мають загально-обов'язкового значіння.

Такий стан речей додержався майже без змін аж до наших днів, не вважаючи на те, що вже в 19-му столітті появились теоретичні роботи з літератури, в яких піддавалися ґрунтовній і рішучій критиці всі основні положення історико-літературної науки.

Такою, хронологічно першою, школою треба вважати „психологічну“ школу в літературі, що її блискучим представником на Україні був О. Потебня.

В роботах самого Потебні та його учнів уперше позначилася тенденція до об'єктивної диференціації елементів літературного твору і правильного розв'язання питання про їх взаємовідношення. Ми не будемо спинятися докладно на системі О. Потебні, бо вона найшла в численних роботах його учнів всебічне освітлення, так само як і значіння його системи в розвитку науки про літературу вияснювано в спеціальних статтях. Значіння його теоретичних здобутків у виясненні літературних фактів полягає в наближенні їх до загальних явищ мовного процесу (слово і літературний твір — вияви одного порядку) і в з'ясуванні формального моменту, як чинника, що відрізняє літературний твір від прози, образне слово від безобразного (теорія внутрішньої та зовнішньої форми — (образ) і значіння.) Встановлюючи таку диференціацію елементів художнього твору, О. Потебня базувався на даних як психіки письменника — так і психіки читача (теорія аперцепції).

Для нас найважливіші висновки О. Потебні що до визначення літературного твору як процесу, якого активним учасником є не тільки письменник, але й читачі. Літературний твір, появившись у наслідок творчого змагання автора, не лишається нерухомим по виході у світ, він живе у свідомості читача, змінюючи своє значіння в процесі творчого сприймання. Співробітництво читача з автором, іншими словами, полягає в надаванні літературному творові своєрідних інтерпретацій, обумовлених особливостями ідеологічного складу читача. Історія якого-небудь утвору всевітнього письменства доводить правдивість такого спостереження. „Дон-Кіхот“ Сервантеса, чи „Гамлет“

Шекспіра, приміром, дійшли до нашої свідомості не тільки, як продукт індивідуальної творчості, але й з додатком численних коментарів різних критиків до їх „змісту“. Коли й тепер можна іноді почути, що в постаті „Дон-Кіхота“ Сервантес намагався подати тип ідеаліста, активного борця за кращі ідеали людства, то не треба забувати, що це не авторські пояснення, а коментарії Г. Гайне, І. Тургенєва та інших. Накладати авторові таке розуміння „Дон-Кіхота“ ми не маємо права, бо зрештою дуже правдоподібно, що йому й на думку не спадало чогось подібного. Читач зрозумів твір так, як він його зміг зрозуміти, і це його тлумачення „змісту“ прилипло до твору, модифікуючися з часом в іншому осередку читачів. Чи може нехтувати історик літератури цим моментом? Ні в яким разі, бо ця „текучість“ і є найважливіша ознака літератури.

Теорія читача, як діяльного речника літературного процесу, розкриваючи нові обрії в науці про літературу, разом з тим освітлює з нового боку публіцистичний підхід до літератури, де момент виявлення чи, навіть, оцінювання ідейної її ваги, претендував на якесь об'єктивне загально-обов'язкове визнання. Ясно, що такий підхід був не науковий, коли читач, чи в даному разі автор праці з літератури, свої здогади підносить до рівня автентичного джерела, намагаючись говорити в імені авторів.

З цих процесуальних відзнак літературного твору в інтерпретації О. Потебні відтіняються виразно елементи „форми“ і „змісту“ його.

Читач, шукаючи відповіді на запитання, „що“ є в творі, находить своє йому пояснення, і це й є очевидно зміст його, коли ж увага читача обернена на те, „як“ створено твір, що він викликає таке вражіння, й особливо, коли читач підходить до твору з певними методологічними прийомами, намагаючись розкласти його на певні технічні прийоми, — він підходить до „форми“ твору.

Тільки розглядаючи твір під різними аспектами, ми можемо розкласти органічну його цілість на ці два моменти й тільки так можна уникнути еклектизму й догматизму в справі наукового досліджування.

Вертаючись знову до вищенаведеного прикладу з Дон-Кіхотом, пояснимо цю думку. Перед нами низка пригод славного лицаря — бійка з вітряками, завзятий герць з отарою баранів, самотня закохана журба в горах Кастилії і т. д. — всі ці мотиви, з'єднані певними композиційними засобами, становлять собою літературний твір, що називається „Дон-Кіхотом“. Ця художня конструкція не може існувати сама в собі, як якась абстрактна схема, вона органічно поєднана з процесом сприймання читачами, так само як поява її у світ є наслідком якихся „переживань“ автора, що знайшли в ній своє оформлення. В звичайному підході до літературного твору ми не розрізняємо цих двох моментів — „виразу“ й „інтерпретації“, ставлячись до його, як до органічного цілого, хоча й, певна річ, суть його від того не змінюється. Але при науковому аналізі цілком можливе розмежування цих двох моментів літературного твору, як двох рядів — формального й ідеологічного. При чому до ідеологічного ряду належить момент інтерпретації твору читачами й основний „замисел“ автора, до формального ряду — художнє оформлення цього „мыслительного“ процесу, наскільки їх можна абстрагувати від психіки, як

технічні прийоми. Ясно, що поняття форми в такому розумінні обіймає не тільки граматичні й звукові ознаки літературного твору, але й „художні образи“, оскільки вони є виразом чогось.

Розуміння „художнього образу“ (форма внутрішня й зверхня) за О. Потебнею є щось інше, аніж звичайне трактування форми; на зразок: „хороша форма“, але шабловий, нецікавий „зміст“ — цеб-то звучна мова, влучні звороти, але характери героїв і їх „життя“ — неінтересне; звичайно, тут до форми належить також і „життя“ героїв і їх характери.

Ось у цьому визначенні подвійного характеру літературного твору й полягає головна заслуга О. Потебні в будіванні науки про літературу, накреслюючи основні точки наукової диференціації літературного процесу.

Але, показавши нові шляхи в науковому досліджуванні літературних фактів, О. Потебня не довів до кінця розмежування формального й ідеологічного настільки, щоб досліджуючи його методом художню творчість можна було послідовно провести принцип наукової специфікації. Цьому на заваді стояв отой „психологізм“, що є нині найспірнішим пунктом в його системі. Він збудував свою поетику на теорії „художнього образу“, що є в однаковій мірі фактом формального й психологічного характеру. Поет втілює свої переживання, життєві спостереження в певні художні образи в процесі творчого акту. Процес цей глибоко суб'єктивний — починаючись десь в підсвідомих глибинах авторової інтуїції, наводить своє оформлення в своєрідних і неповторних символах. В своїй ґрунтовній праці „Записки по теории словесности“ наводить він історію створення віршу Тютчева „Слезы людские, о слезы людские“ зі своїми коментаріями, що яскраво підкреслюють його погляди на природу поетичної творчості. Осінньої темної ночі повертався поет до дому з гостини. Ішов дощ, і Тютчев, ідучи в одкритих дрожках, промок до кісток. Подаючи своїй дочці промоклого плаща, Тютчев сказав їй: „а я склав вірші“. — Це й був названий вірш. Потебні так уявляється процес утворення його. Дощові краплі, що спадали безугавно згори, викликали по асоціації у поета образ людських сліз, а осінній морок і незavidне становище його під дощем викликало співчуття до тих людей, що їм ціле життя доводиться почувати на собі прикroсті осінньої негоди. Це спадання крапель вплинуло не тільки на „замысел“, але-ж і на формальні особливості віршу — отой постійний мотив „сліз“, що „льются ранней и поздней порой“, ніби відтворює спадання дощових крапель. Звичайно, важко сперечатися з такими поясненнями, хоча можна й припустити, що воно приблизно так і було — нам важно одмітити тут надавання виключної ваги переживанням автора, що їх характер впливає не тільки на поетичний задум, але й на формальні особливості твору.

Ставлячи форми літературної творчості у виключну залежність від властивостей індивідуального складу письменника, О. Потебня не дає таким чином спроможності підійти до розгляду літературного твору в історичному аспекті, розглянути його як продукт певної літературної традиції. Уявім собі, що Тютчев їхав пізньої ночі не в 19-му, а в 17-му столітті, і в його виникли такі-ж думки. Чи міг би він

написати такого вірша? Звичайно, ні. Не кажучи вже за мову і спосіб збудування цього віршу, як певної художньої конструкції, мусів бути інший, бо в той час Тютчев не знав би французької та німецької лірики, не мав би своїм попередником О. Пушкіна й т. и. І хоча-б тому спела на думку аналогія між дощовими краплями та людськими сльозами, ледве чи міг би він створити його так в формальному відношенні, як це ми бачимо в цьому віршові.

На мій погляд, метод дослідів О. Потебні спрямований був на вивчення літературної творчості як акту індивідуальної психіки, й тому питання про розвиток літературних форм по-за межами індивідуальності не входило в обсяг його інтересів. Але для нас важлива не індивідуальна „поетична психологія“, не історія утворення одного твору, нам важливе обґрунтування історичного процесу в цілому. І тому установлення принципів чіткішого розмежування „формального“ й „психологічного“ є завдання сучасної науки.

Встановивши за Потебнею, що за „змістом“ літературного твору треба розуміти ідеологічний момент його, ми підходимо до проблеми не індивідуальної „психіки“ (творче утворення й творче сприймання), а до історії ідеології певної суспільної групи, так само як формальні прикмети твору підносимо за межі індивідуальності до історії розвитку літературних стилів, як таких.

Початок робіт з такої „історичної поетики“ покладений був що до Росії роботами О. М. Веселовського (його велика незакінчена робота з поетики „Поэтика“, том 1-й. Изд. Отд. рус. яз. и словесн. Акад. Наук, СПб, 1913. X+622 стор., „Поэтика“ том 2-й, XI+148 стор., (поэтика сюжетов).

В протилежність всебічному розглядові художньої творчості, як продукту людської діяльності, ми маємо тут завдання усвідомити принципи історичної еволюції літературних творів, розглядаючи їх лише з боку формального. Оцінка його наукових здобутків зроблена в цікавій книжці Б. Енгельгардта¹⁾ — нам важливо лише одзначити особливості методу О. Веселовського. Після довгих вагань і шукань в сфері методології, в цих роботах Веселовський рішуче пориває з ідеологічністю, доводячи до кінця принцип наукової специфікації явищ, наслідуючи в цьому разі методологічні прийоми природничих наук. Його праці з історії сюжету, епітету й т. и. — є міцний ґрунт до втворення об'єктивної поетики, надаючи законности існуванню формального ряду, як окремого чинника в історичному процесі. Ясно, що аналізуючи колосальний матеріал мандрівних сюжетів в їх розвитку та змінюванні, можна встановити певну історичну їх зумовленість, взаємну залежність і т. и. Певна річ, що на їх модифікацію впливали чинники іншого порядку (ідеологія, соціально-економічні обставини), проте вони мали свою закономірність в опції взаємній зумовленості. Коли, приміром, сюжет „Чоловік на весіллі у своєї дружини“, переходячи із краю в край невинно ускладняється новими мотивами — то аналіз того, в який спосіб змінювався цей сюжет, без огляду на факти іншого порядку, що могли впливати на його

¹⁾ Б. М. Энгельгардт. Александр Николаевич Веселовский. Петроград „Колос“ 1924. Стр. 214.

модифікацію — дає окремий формальний ряд, що має повне право на існування при науковому його розгляді.

Таким чином, роботи цих двох учених показують нам ясний шлях до визначення об'єкту історії літератури, як окремої наукової дисципліни. Літературний твір складається з двох моментів — формального й ідеологічного, принцип наукової специфікації не може погодитися з помішуванням цих явищ, різних своєю природою, і тому науковий дослід має йти в двох напрямках, з уживанням тих методологічних прийомів, що властиві природі кожного з цих рядів. Момент ідеологічний, становлячи чинник історії ідеології суспільства, не є власне об'єктом історії літератури, як спеціальної науки, в її компетенцію входять вузчі, але цілком конкретні завдання — історія розвитку літературних стилів.

Гасло звузити невизначені поняття історії літератури до історичної поетики в наш час набирає чим раз більше популярності, находячи своє виправдання в розробленні нових формальних проблем. Формальний аналіз робиться нині єдиним методологічно-правильним підходом до літературного твору. Рішуче, звичайно, треба відкинути максималістичні намагання до одриву „форми“ від явищ іншого порядку, але так само треба як найгостріше відкидати свідомі й несвідомі тенденції до змішування наукового методу з цим крайнім „формалізмом“, на що хворіють деякі наші критики. Не раз вже вказувалося на просту аналогію, що своєю очевидністю заперечує всякі закиди що до правомочності формального методу — це прийоми досліджування інших мистецтв: малярства, різьбярства і будівництва. Питання композиції, стилю й т. и. — завжди були центральними при науковому вивченні фактів малярства чи різьбярства, а проте вони не викликали ні палких дискусій, ні сумнівів що до правильності такого підходу.

Очевидно, тут доводиться винувати не літературу, а те місце, що вона посідає в шеругу інших мистецтв, місце мистецтва як найзручнішого для пожиткування для різних „нелітературних“ завдань. За 20 років нашого століття число праць і статтів з формальних питань, як теоретичного так і практичного характеру, надзвичайно виросло, особливо за останні 5—6 років. Обняти їх в цілому немає спроможности — можна лише підкреслити загальні тенденції сучасности й оцінити окремі досягнення в певних питаннях форми. Загальний напрямок цих робіт можна схарактеризувати, як уточнення й деталізацію елементів літературного твору, що знайшли загальну формулюровку в працях О. Потебні. Найбільше й найчастіше розробляються питання „зовнішньої форми“ за термінологією Потебні — питання метрики, словесної інструментовки і синтакси. Популярність їх в порівнанні з іншими елементами форми пояснюється безсумнівною їх „формалістичністю“, що не потребує спеціальних теорій що до вияснювання їх приналежности до елементів форми. Як елементи найменше „психологічні“, вони є найзручнішим об'єктом для наукового досліджу. І треба сказати, що ні в одній ділянці літературної форми не зроблено стільки, як в питаннях теорії віршу й ниде формальний аналіз не давав таких безсумнівних і блискучих наслідків.

(Роботи Б. Томашевського, Б. Ейхенбаума, В. Жирмунського, Шенгелі, Чудновського, Б. Якубського та інших).

Спинається докладніше на тих питаннях, що вже роз'язані чи намічені в царині науки віршування немає потреби, бо в де-яких роботах названих авторів маємо широкий огляд наукових досягнень що до цього й навіть спроби історичного нариса розвитку віршових форм¹⁾.

Еволюцію наукових поглядів на віршову форму можна представити з одного боку, як повільне визволення елементів метрики й словесної інструментовки від психологічного „еквіваленту“, що ставлено в основу при досліджуванні віршу в творах А. Білого, Брюсова й інших, де момент естетичної „значимості“ звукових чи ритмічних конструкцій ставлено в центрі уваги. З другого боку й тенденції „Опоязівців“ надати виключного значіння цим елементам форми, як чинникам, що становлять основу художнього твору, обумовлюючи властивості інших його формальних елементів („заумь“) — так само піддаються тепер гострій критиці. Позиція, що її посідає нині наука віршування, — це різко проведена ізоляція від інших формальних елементів твору, що дає їй можливість розглядати свій об'єкт в межах свого спеціального завдання, і в цій автономності — її сила; хоча треба зауважити, що питання про взаємовідношення поміж віршовими елементами та іншими елементами художнього твору рано чи пізно мусять встати перед дослідниками. Але про це — далі. Ця ізолюваність, висунення науки віршування на ступінь спеціальної дисципліни дає їй велику перевагу, що до точности аналізу, де ми дійсно бачимо оперування з точними числами, математичним обліком. Найвиразнішими досягненнями в сфері віршу треба вважати ґрунтовний перегляд класичної системи віршування, що запроваджувалася при вивченні тонічного віршу, і в зв'язку з цим висунення ритму, як найважливішого чинника в тонічній системі. Взаємовідношення поміж метром та ритмом з'ясовується тепер в той спосіб, що ритмічність, становлячи основу віршу, визначає й характер метру в нашому віршуванні, і поділ віршових розмірів на ямби, хореї, дактилі й т. и., як пережитки класичної системи, має лише умовне значіння. (Див. наведену роботу Б. Томашевського „Русская метрика“).

Разом з тим розробляються й усвідомлюються ті віршові схеми, що не належать до типу силаботонічних, де побудування ритму не вкладаються в метричні певні схеми — це так звані „дольники“, народній вірш і т. и. Питання окремих явищ віршової форми — анакруза, цезура, акцентуація, просодія — тільки в наш уже час розробляються спеціально.

Спеціальна увага до ритму спричинилася до детального розроблення питання про риму, як одного з елементів ритмічності. І замість дотеперішнього елементарного погляду на риму, як на співзвучну кінцівку наприкінці строфи, ми маємо докладно розроблену теорію так званої „внутрішньої“ рими, так само як і вияснена природа римування). Питання мелодики чи словесної інструментовки, —

¹⁾ Див. Б. Якубський „Наука віршування“ К. 1932.

Б. Томашевський „Русская метрика“ ПБ 1923.

Б. Томашевський „Теория литературы“ Лен. 1925

В. Жирмунський. Введение в метрику Лен. 1924.

проблема, що повстала лише за останні роки, має вже велику кількість статтів і розвідок, що почавшись з нагадуваних робіт „Опояз’у“ — статтів В. Шкловського, Якубінського, Поліванова та інших — одбирає почесне місце як в спеціальних статтях, так і в підручниках по віршуванню. Відмовившись від смілих теорій „Опоязівців“ і ненаукових прийомів періоду Бальмонта й Брюсова, роботи ці мають переважно поки що описовий характер — констатування певних звукових мелодійних прийомів як засобу естетичного впливу. На Україні питання ці, звичайно, підносяться в роботах Б. Якубського¹⁾, і в двох підручниках поезики С. Гаєвського та Д. Загула.

Так само питання про значіння синтаксичних конструкцій у віршові, як композиційного засобу (строфіка), найшло своє початкове окреслення в роботі В. Жирмунського „Композиция лирических стихотворений“ (ПБ, 1921), де подається спроба класифікації строфічної будови віршу по типічних засобах зв’язки окремих строф.

Треба одмити ще цікаві спроби до в’яснення ритмічності прози, що свідчить за глибоке розроблення характеру ритму взагалі й ритмічності, як найвластивішої ознаки художньої творчості (не лише віршованої²⁾).

Одно слово, використовуючи нові поетичні здобутки що до ритміки й мелодики, наука віршування, поглиблюючи й поширюючи методи свого дослід, посідає одно з найпочесніших і найавторитетніших місць серед формальних дисциплін, спонукаючи думку до припущення, висловленого „Опоязівцями“ що зрештою вона дійсно стане центральною наукою в справі вивчення форми.

Зате в незрівняно гіршому стані перебуває наука що до інших елементів художнього твору — що до внутрішньої форми, (певна річ, цей термін умовний — він виходить з розуміння художнього образу як чинника психічного) за термінологією Потебні, до питання про тематичну композицію, портрет, пейзаж, символіку.

Тлумачіння Потебнею „художнього образу“ мало, як вже зазначено, в значній мірі психологічний характер, і в напрямкові виділення суто-формального елементу в ньому й провадиться нині теоретична робота. Завдання значно складніше, аніж при абстрагуванні елементів „зверхньої форми“. Неважко розглядати метрику чи мелодіку твору, не беручи на увагу не то що автора, але й твір в його інших формальних прикметах, але зовсім не легко піднести „переживання героїв“ (психологічні рефлекси) на рівень стилістичного прийому, виділивши тут суб’єктивний момент сприймання літературного твору від самого дослідувача, як читача. І тому не диво, що ці питання звичайно обминали, або коли й розроблювали, то завжди з тенденцією звести їх до „техніки“ зверхньої форми. Звичайно, перший тон що до цього давали „Опоязівці“ — „(Развертывание сюжета“, „Тристрам

1) 1. Форма творів Шевченка. Шевченківський збірник К. 1921, 49 — 73.

2. Із студій над Шевченковим стилем. Шев. збірн. К. 1924, 42—57.

3. Соціологічний метод у письменстві К. 1923.

2) Андрей Белый „О художественной прозе“, „Горн“ 1919, кн. II—III стор. 49-25
Кагаров, Евг. „О ритме русской прозаической речи“. „Наука на Україні“, 1925,

Шенди“, „Розанов“ В. Шкловського, „Как сделана „Шинель“ Гоголя“ Б. Ейхенбаума та інші), де аналіз зосереджувався коло „технічного“ боку композиції („обрамление, ступенчатое и кольцообразное построение й т. и.“), щоб то так-би мовити „строфічності“ твору, й обминалися питання „тематичної“ композиції — розвиток характерів, інтрига в її „психологічній“ суті й т. и. Це, звичайно, пасувало до їх теоретичних поглядів на природу літературного твору, але такий напрямок помічається так само не тільки серед „Опоязівців“, але й серед лінгвістів, що захопившись Потебніянською думкою про аналогічність літературного твору й слова, запроваджують в літературні дослідні методи лінгвістики. Ідучи що до цього за прикладом Д. Овсянико-Куликовського, що в своїх працях прикладав метод порівняння „художніх образів“ з граматичними категоріями¹⁾, вони йшли далі, намагаючись літературні факти „растворить“, так би мовити, в лінгвістичній стихії. Лінгвістичний цей напрямок в досліджуванні літератури зосереджується тепер коло видання „Русская Речь“ за ред. А. Щерби — розуміється, треба вітати всілякі намагання до утотожнення літературних фактів з фактами більш об'єктивної науки — лінгвістики, але, на жаль, по-и що ці спроби закінчуються нещасливим помішанням „внутрішньої“ і „зверхньої“ форми, що є річчю неприпустимою і великою крайністю. Прикладом такої орієнтації на „зверхню форму“, як єдиний об'єкт досліду, треба вважати статтю С. Дмитрієва „Психологическое направление в поэтике“²⁾ (з приводу великої статті проф. О. І. Вілецького „В мастерской художника“³⁾). Критик, закидаючи авторові непослідовність в розмежуванні „формальних“ і „психологічних“ об'єктів, по суті вважає „психологічним“ об'єктом — питання „тематичної“, внесення в обсяг компетенції формального методу елементів „внутрішньої“ форми. Але ж обмовити в досліджуванні літературного твору „тематичну“, вважаючи на її „психологічність“, це значить приходити до одного наслідку — до кастрації художнього твору і разом з тим до звуження завдань формального методу до простої реєстрації шелестівок та голосівок.

Захоплюючись різними аналогіями, не треба забувати, що літературний твір, виростаючи з мовної стихії, проте, становить закінчену естетичну конструкцію, побудовану за певними принципами, що й відрізняє її від мовної осередку. І „естетизм“ цей обумовлюється не тільки доцільним сполученням звукових елементів, чи ритмічною будовою віршу, але й певною поєднаністю тематичних мотивів — чи будуть то окремі тропи, чи цілі мотиви. В цьому, наприклад, віршикові:

Вийди, ще яснії шати
Зоряна ніч не зніма,
Цвіт осипають гранати,
Вітер на травах дріма...

¹⁾ Овсянико-Куликовский. Собрание сочинений т. VI, Изд. 2-е, СПб, 1914. стор. 252.

²⁾ „Родной язык в школе“ М. 1924, кн. 6. 22 — 32.

³⁾ „Вопросы теории и психологии творчества“ X. 1923, т. VII, 87 — 128.

Сонні шепочуть платани,
Хвилі колишуть піски,
Ходять по горах тумани,
Слухають гірні казки... і. т. д.

найбільша сила його не в ритміці, а в удалому доборі і поєднанні поетичних символів, що справляють цілне враження літньої ночі: „Вітер дрімає на травах“, „Ходять по горах тумани“, „Цвіт осипають гранати“ і. т. и. Нехтування цим моментом в формальному аналізі, фатально мусить приводити до якихся невиразних висновків, що навряд чи дають щось певне для науки про літературу. Зразком таких робіт можуть бути статті В. Віноградова з стилістики (де тематичний момент, між иншим, має велику вагу), що не маючи певної орієнтації на „цілеву установку“ твору, зрештою подає купу цитат, обгрунтованих вельми непевною й непереконуючою мотивіровкою¹⁾.

Така виняткова обережність що до „тематики“ тим показніша, що в літературі Заходу, де формальний аналіз розроблено незрівняно ґрунтовніше, зовсім не помічається такого пуризму чи непевности замість „тематики“ та впустити „психологію“. Навпаки в дослідях німецьких учених момент характеристики „психологічної дії“ в творі займає чільне місце,— звертаємо увагу, наприклад, на книжку О. Вальцеля „Проблема формы в поэзии“²⁾, де при аналізі літературних зразків „композиції дієвих персонажів“, щоб-то моментові тематичному, дається найбільше уваги. Лише за останній час в роботах деяких російських учених пробивається цікавість до „тематики“ — в останніх роботах В. Жирмунського, наприклад, можна думати, що ми підходимо до періоду зацікавлення тематикою, в наслідок звільнення від „Опоязівських“ максим з одного боку і з другого під впливом західно-європейської науки.

В. Жирмунський нагадує про цю ділянку форми, А. Слоніський в своїй роботі про Гоголя не може втиснути свою тему у вузькі межі „формального“ методу, як він його розуміє, і з такими застереженнями випускає книжку безсумнівно „формального“ характеру, але із розглядом „тематики“³⁾.

Признаки симптоматичні. Складність наукової об'єктивації елементів „тематики“ як складової частини форми літературного твору полягає в плинності й нестійкості її властивостей. Ота „психологічність“ елементів „внутрішньої форми“ примушує бути дуже обережними у висновках в однаковій мірі чи ми маємо до діла лише з дрібною одиницею — як троп, чи з цілими складними мотивами. Сталої класифікації стилістичних прикмет літературного твору ми не маємо — спосіб поділення напр. художніх образів на „звукові“, „нюхові“ і т. и., як це подається в названій статті О. Білецького, чи оті скритиковані нами спроби орієнтації на „зверхню“ форму — однаково не вичерпують поняття „тематики“ і тому не можуть стати класифікаційною одиницею. Єдиним поки що засобом, що має деяку наукову подібність, є типізація

¹⁾ Віноградов, В. Стиль петербургской поэмы „Двойник“ — Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. Под редакцией А. С. Долинна. ПБ 1922, стор. 211 — 254.

²⁾ Російський переклад з передмовою Жирмунського. В—во „Academia“ ПБ 1923.

³⁾ А. Слонимский. Техника комического у Гоголя, ПБ 1923.

елементів тематики на підставі порівняння якогось твору з іншими творами певного письменника чи з творами цілої літературної школи. Ми виділяємо з них ті мотиви, що повторюються в усіх цих творах, маючи на меті вичерпати все те, що може відчутися як окремий художній мотив — пейзаж, спосіб змалювання зовнішності героїв, способи малювання душевного складу, способи зав'язки дії і т. н., і т. н. Одною з таких робіт, що ставлять своїм завданням характеризувати як найповніше тематичний момент в романтичній школі є робота В. Жирмунського — „Пушкин и Байрон“¹⁾, де по спроможності на вивченні масового матеріалу дано детальний огляд характерних прийомів романтизму.

У всякім разі, наукове обґрунтування всіх цих проблем є справа ближчого майбутнього.

У тісному зв'язку з цими питаннями висовується тепер не менш важливе питання — питання про взаємну обумовленість елементів, як „внутрішньої“, так і „зовнішньої“ форми. Справді, коли художній твір становить собою закінчену конструкцію, що виражена на збудження певної естетичної втіхи у читача — то питання, за якими принципами побудована ця конструкція, набирає першорядного значіння.

До цього часу формальний аналіз провадився в напрямкові ізоляції окремих формальних елементів, що являлися в своїх межах закінченими елементами. Це, звичайно, є штучний засіб і доводить його до крайності — справа непевна, можна зрештою цілком „обезличити“ характерні властивості твору, прийшовши до ніяких наслідків. Зразком такої крайності є, наприклад, стаття Б. Якубського „Із студій над Шевченковим стилем“, вже наведена. Аналізуючи формальні особливості одного з найкращих віршів Шевченка „Мені однаково“, автор захоплюється підрахуванням шелестівок та голосівок і доходить до такої деталізації, що зрештою втрачається зовсім зв'язок між звуковими елементами віршу та іншими його формальними прикметами, а значить стає незрозумілою роля цієї системи звуків в загальній композиції твору — ergo, аналіз переведено не знати для якої мети.

Не треба забувати ніколи про те, що кожний елемент форми одержує своє остаточне означення лише в загальній системі формальної будови твору, де він і обумовлюється й обумовлює інші елементи форми. Спостереження окремі над цією поєднаністю окремих формальних прийомів твору, не найшовши докладного й широкого теоретичного обґрунтування, проте розкидані в різних статтях з питань форми. У того-ж Якубського в розвідці про „форму Шевченкових творів“ ми маємо низку таких цікавих прикладів гармонійної поєднаності звукових і тематичних елементів з творчості Шевченка. Як ось панування „сильного“ звука „р“ при змалюванні поетового обурення проти насильства:

„За кражу, за війну, за кров,
Щоб братню кров пролити просим,
А потім в дар тобі приносим,
З пожеару вкрадений покров...“²⁾

1) „Academia“ Ленінград, 1924 стор. 332.

2) Цитована вже стаття, стор. 69.

або перехід од одного метру, більш епічного, до енергічного й уривчастого, як поетичний засіб підкреслення зміни переживань автора:

„Од спокон віку і до-нині
„Ховалась од людей пустиня
А ми таки її знайшли;
Уже й твердині поробили,
Затого будуть і могили —
Всього наробимо колись...
О, моя доле! Моя країно!
Коли я вирвусь з цієї пустині?
Чи може (крий Боже)
Тут і загину?
І почорнів червоне поле¹⁾).

Бачимо, як спокійний розмір переходить в наглі уривчасті й лапідарні тони. І таких „випуклих“ ілюстрацій такої гармонійності можна навести ще чимало, особливо розглядаючи творчість нових письменників і це не є винятком, а лише яскравим „обнаженням“ принципу, що лежить в основі кожного твору мистецтва.

В російській науковій літературі, коли поминути парадоксальні теорії „Опоязівців“, що будували твір на „зауми“, можна вказати лише на одинокі статті, що ставлять своїм завданням методологічно підійти до цього питання. Крім статті В. Жирмунського „Задачи поэтики“²⁾, де про це питання висловлено кілька уваг, треба одзначити ще статтю Б. Ларина „О разновидностях художественной речи“ — „Семантические Этюды“ в збірникові „Русская Речь“ за ред. Щерби Л. В. вип. 1 (ПТБ, 1923). Автор гостро виступає проти диференціації формальних елементів, доводячи до кінця ту думку, що вивчати елементи літературної форми можна лише у зв'язку з цілою конструкцією твору. Звичайно, автор не дає нам вказівок що до того, яким же чином можна взагалі переводити дослід, поминувши принцип диференціації, як єдиний відомий для нас засіб наукового досліджування. Та й не міг він цього показати. Ця стаття має інтерес лише як симптоматична ознака потягу до „синтетичного“ методу.

З іншим підходом, але з тим же завданням вияснити зумовленість одного формального ряду другим є книжка Ю. Тинянова „Проблема стихотворного языка“³⁾. Автор намагається довести, що ритмічні конструкції обумовлюють і „семантику“ віршу.

В книзі низка цікавих спостережень що до того, як змінюється „семантичне зафарблення“ виразу у зв'язку з одміною ритмики. Але в цілому підхід неправильний, на ньому позначається ще вплив „максималістів“ Опоязу, — встановити виключну залежність одного формального ряду од другого при сучасному стані нашої науки річ просто неможлива, а тому авторові доводиться робити дуже помітні

¹⁾ Т. Шевченко. А. О. Козачковському.

²⁾ Доповнена й поширена міститься в збірникові „Задачи и методы изучения искусств“ „Academia“ ПБ. 1924, стор. 123 — 167.

³⁾ „Academia“ ПБ 1924.

натяжки, що знецінюють роботу. Нам здається, що перший етап роботи коло цієї важливої проблеми мусить проходити під знаком установлення на конкретному матеріалі оцієї спорідненості формальних елементів форми, лишивши до часу остаточне роз'язання останнього питання, — чи елементи „зовнішньої“ форми зумовлюють „внутрішню форму“, чи навпаки, чи може між ними існує взаємна зумовленість. Як зрештою буде справа стояти з цим важливим питанням в ближньому майбутньому — сказати поки що важко — безперечно одне, що формальний метод тільки тоді стане на твердий ґрунт, коли зможе роз'язати цю невідкладно-важливу проблему.

З одного боку безкрає розмежування, розгалужування ділянок, елементів форми набирає загрозливих форм, тим більше, що цьому атомізуванню й краю не передбачається з тої простої причини, що неясні принципи, за якими автономізуються певні елементи форми. Бо-ж до літературного твору можна підходити з якого хочете боку: акустичного, музичного, синтаксичного *et cet. et cetera*. Не усвідомлюючи собі, яке має значіння дослід в певній ділянці для вияснення основних прикмет літературного факту, як чогось закінченого й однородного, дослідувач на свій „страх і риск“ шматує літературний факт, перевертаючи його, як йому цього хочеться. Зрештою, не маючи одправної точки, зводить свій дослід „до об'єктивних спостережень“, цеб-то до безперспективного „описування“ факту, до голої статистики, яка так само є велика загроза для формального методу. Нові спроби, що розкривають поки що неясні, але привабливі обрії, до вже чисто наукового „об'єднання форми“, йдуть із школи німецького ученого Е. Сиверса та його учнів. Поставивши собі за завдання уяснити взаємну обумовленість мелодичних і ритмічних елементів з синтаксичними морфемами, оголосивши нову науку „*ohrenphilologie*“ (слухову філологію), він, як можна бачити з тих небагатьох книжок, що іноді заносяться й до нашої країни „галушок і варенухи“ досяг вже значних успіхів. Але на жаль — як далеко він зайшов в цьому відношенні, важко судити. Російські наслідувачі цієї теорії не пішли поки що далше від тої абетки цієї науки, що з нею він виступив ще 1912-го року, згадана вище книжка Тинянова є тому наочний довід¹⁾. А з 12-го року до нашого часу дистанція чималенька й певно мудрі німці щось та видумали. Важливо в усякім разі те, що є перспектива й є вже цікаві спостереження над синтаксичною будовою речення в з'язку з його інтонаційними і звуковими елементами. Коли допустити, що за якийсь час ці спостереження будуть такі числені й характерні, що їх можна взяти за основу певної наукової системи — то це-ж величезна цеглина в майбутньому науковому літературознавстві. Од синтаксису й інтонації неважко буде перейти й до „настрою“, до тематики й таким чином, перед нами струнка, закінчена картина літературного факту в його взаємній обумовленості.

Отже в цьому розрізі набирає значіння й установлення зв'язку з лінгвістикою, як наукою історичною, що криє в собі згаслі форми поетичної творчості, але, звичайно, тільки тоді, як ясно вималюється

¹⁾ Eduard Siewers. *Rhythmisch-melodische Studien*. Heidelberg 1912.

специфічність літературного факту, як розшифрується те, що ми визнаємо в творі за „естетичну“ його природу, бо-ж, скажемо словами Жирмунського: „Поэтический прием не есть некоторый самодовлеющий, самоценный, как бы естественно-исторический факт: прием, как таковой,— прием ради приема,— не художественный прием, а фокус. Прием есть факт художественно-теологический, определяемый своим заданием и в этом задании, т.-е. в стилистическом единстве художественного произведения, он получает свое эстетическое оправдание“.

III.

Основні проблеми, зв'язані з науковим аналізом формальних елементів літературного твору, не вичерпуються правильною установкою літературного факту в його статистиці, питання про розвиток літературних форм, яке висунув, як вже зазначено, ще О. Веселовський, питання про історико-літературний процес в його формальній суті — є так само центральне завдання методології історії літератури. І коли питання про аналіз літературного твору присвячено й присвячується чимало статтів і розвідок, то справа установлення основних принципів еволюції літературних форм стоїть майже не розпочата.

Переглядаючи звичайні періодизації історико-літературного процесу, впадає на око велика поплутаність термінології й цілковита безпідставність у визначенні тих чи інших літературних течій, так само як історична їх послідовність вимагає уважної перевірки.

Не будемо вже говорити за ті періодизації історії письменства, що ґрунтуються на очевидно-неправильному принципі змішування неоднородних явищ, вміщення в один ряд фактів ідеології з явищами формального розвитку літератури. Як, наприклад, в „Очерках украинской литературы“ М. Петрова, де за розділом „Сантименталізм“, „Романтизм“ іде рубрика „Украинское славянофильство“¹⁾. Цілком зрозуміло, що наближення „романтизму“ і „славянофільства“ справа по суті безнадійна, бо це явища різного порядку, що не надаються до порівняння. Але і ті періодизації, що заховують цю елементарну вимогу наукової класифікації, проте у виясненні тих чи інших літературних течій впадають фактично у ту-ж помилку, нагромаджуючи коло означення якоїсь літературної школи факти з найрізноманітніших ділянок людського знання й людської діяльності. Справді бо, не можна сперечатися із звичайною схемою класифікації літературних фактів за основними літературними жанрами — як класицизм, романтизм, натуралізм і т. п., але ті факти, що звичайно підводяться під ці означення, мають такий невизначний і суперечливий характер, що ніяк не піддаються ясній формулювці. Не дивно, що й до останнього часу з'являються статті із завданням вияснити теоретично означення „романтизму“, чи „сантименталізму“, при чому як постійний рефрен в усіх цих статтях — завжди підкреслюється думка про те, що поняття ці занадто широкі й складні, щоб їх можна було обняти якоюсь певною формулою. Звичайно, що й надалі благополучне вирішення цих питань засуджене на повний неуспіх доти, доки до

¹⁾ Очерки К. 1884.

романтизму, як літературної течії буде притягатися і „мировая скорбь“, і захоплення старовиною, і націоналізм, і культ індивідуальності. Охопити чинники громадського, культурного, політичного й літературного життя, характеризуючи їх як ознаки певної літературної школи, в річ дійсно складна. А до цього часу справа й ставилася в такий спосіб. Еклектизм, як зазначено, є найбільша хиба дотеперішніх праць з історії письменства. Надаючи, приміром, великого значіння творчості Байрона в розвитку російського романтизму 20—30-х років, дослідувачі в російських творах цього часу вишукували не тільки впливів Байронівського стилю в них, але намагалися ухопити й спільні „настрої“—розчарованість, зневагу до світу й т. п., одмежовуючи ці „настрої“ від стилю, як вияв індивідуальної ідеології. Дивно читати тепер, наприклад, що Пушкін за молодих років був романтиком, щоб-то розчарованим у світі, в людях і т. п., але маючи інший склад вдачі, аніж Байрон, позбувся з роками цього отруйного впливу й став писати твори, перейняті життєвою радістю.

Не треба казати, що Пушкін під впливом моди міг писати як найтрагічніші, як-найсумніші вірші, лишаючися людиною оптимістичної вдачі, що ніяк не пасувала до меланхолії Байрона. Помішувати творчість автора з його індивідуальною вдачею було звичайним явищем в працях істориків літератури до нашого часу, при чому підхід до літературних творів, як до „щоденників авторської душі“ був одним з популярніших прийомів аналізу літературних творів.

В свій час вже вказувалося на хибність цього помішування і тут треба лише зазначити, що відмежування елементів літературного твору в його статистиці само собою означає такий же підхід до групи літературних творів, що становлять певну літературну течію чи школу. Звичайно, підходячи до романтичної школи з мірилом його стилістичних ознак—можна прийти незрівняно швидче до якихся позитивних наслідків що до конкретного визначення цієї літературної течії, тим часом як блукання в нетрях „людського духу“ і т. п. не може дати добрих наслідків. В російській науковій літературі є вже де-кільки робіт, присвячених аналізу не творчості одного якогось письменника, а цілої літературної школи, де характеристика стилю становить чільне місце, надаючи цим роботам незвичайної до цього часу послідовності й конкретності висновків. (Найцікавіші з них—В. Жирмунський, Пушкін і Байрон; Б. Ейхенбаум, Лермонтов; його-ж Некрасов¹). На українському ґрунті можна назвати лише книжку М. Зерова „Нове українське письменство“ К. 1924, де бачимо спробу подати характеристику не окремих письменників, а цілих літературних шкіл, підходячи до них головним чином із формальним аналізом. Правда, аналіз цей пророблено схематично, та й автор не спромігся на більше при сучасному стані науки, проте це є перша книжка з української літератури, що встановлює правильну орієнтацію на факти української літератури початку 19-го століття.

¹) Я не кажу тут про багату західноєвропейську літературу, зокрема німецьку, де ми маємо цілі груби томи, присвячені цим питанням, зокрема капітальна робота О. Вальцеля про романтизм, або спеціальні розвідки вроді таких як „Жінка в романтичній літературі“, пейзаж і т. д.

Ці перші спроби, як своїми хибами, так і позитивними рисами яскраво підкреслюють ті основні теоретичні завдання, що їх треба вирішити для кращого поступування в питаннях, зв'язаних з науковим розробленням літературних явищ в їх масовому русі.

І в першу чергу тут висувається поняття літературної школи, як органічної і закінченої одиниці історико-літературного процесу. Анти-історизм, так би мовити, старих історій літератури в значній мірі зумовлювався надаванням надзвичайної ваги в історичному процесі творчості окремої індивідуальності. Літературу, на думку багатьох істориків, посували окремі генії, „генерали“ од літератури, що, сійнувши на мить, щезали, лишивши людство в темряві до появи іншого „милостю божою“. Звичайно, умотивувати якимось історичну органічність появи такого генія не було й найменшої спроможності, і таким чином, історія літератури складалася з низки несподіваних і блискучих виступів окремих письменників, що у вельми невеликій мірі зв'язані були між собою. Означення літературних течій—романтизм, натуралізм і т. и. з більшим правом могли замінитися означеннями—Пушкін, Гоголь і т. и., чи Шевченко, Винниченко... Звичайно, такий погляд не видержує критики й різко суперечить основному принципові історизму—органічності розвитку явищ. Для нас літературна школа не є діяльність окремих „житів“, а є стиль в масовому виявленню, праця числених спутників його, що власне й утворюють школу, канонізують певні стилістичні прийоми й утворюють з них трафарет, який продовжує своє існування й після закінчення діяльності „привидці“ школи аж доки уступиться перед свіжою літературною течією. Потреба історичного підходу до літературних явищ і вимагав детального ознайомлення з масовою літературою оцих напівзабутих чи зовсім забутих „спутників“ і таким добрим почином треба вважати вже названу книжку В. Жирмунського „Пушкін и Байрон“.

Дякуючи просто героїчній роботі автора по збиранню оцих всіх „байронічних“ поем, розкиданих по старих журналах, зроблена удала спроба характеристики „романтичної школи“. В оцінці масової літератури й діяльності „геніїв“ набирає іншого характеру—уявляючися більш конкретно й історично правдиво. Лише на масовому вивченні літератури можна вияснити центральні й головні досягнення поетичної одиниці, бо вони (цеб-то досягнення ці) найчастіше й найпоширеніше повторюються в творах другорядних письменників. Так само, з другого боку, те, що ми вважаємо дуже часто індивідуальними заслугами окремого письменника, по суті оказується при прип'ягненні масового матеріалу заслугою цілої школи. Візьмімо, наприклад, творчість Т. Шевченка, що дійсно наче-б то була правдивим фокусом в історії українського письменства, принаймні така думка й досі популярна серед критиків¹). Що він був новатором в українському письменстві—річ безсумнівна, але щоб він починав ex nihilo, як це думає дехто, то це зовсім не так. І таке „неісторичне“ піднесення значіння Шевченка являється простим наслідком повного незнання того літературного оточення, серед якого перебував поет. Та різка

¹) А. Річницький—Т. Шевченко в світлі епохи (публіцистична розвідка). „Космос“ Берлін. 1923.

межа, що нею звичайно одгороджують етнографічно-сентиментальну й травестійну школу від школи романтичної на чолі з Шевченком (козаколюбство, національні мрії, замилювання минулим — теми творів) по суті є штучно проведена по тому пустому місцю, якого й досі українські історики не хочуть заповнити матеріялом, що чекає на них десь по різних музеях. Ці мотиви зустрічалися й раніше (чому на довід є, приміром, стаття П. Филиповича „До історії раннього українського романтизму“¹⁾) — і, звичайно, використання цього матеріялу, можна думати, значно-б змінило наші погляди на Шевченка, представивши його діяльність в правдивішому освітленні. Низка цінних статтів, присвячених формальному аналізу Т. Шевченка (приємна новина для українського письменства) в Шевченковських збірниках 1921 й 1924-го року (Якубського, Д. Загула, Д. Дудар, О. Дорошкевича й инш.) прямо таки потребує свого потвердження на фактах масової літератури, бо без цього деякі оцінки видаються прибільшеними й неумотивованими. (Приміром — ст. Б. Якубського „Форма Шевченкових творів“).

Одно слово, літературна школа, як ціле, у його взаємовідношеннях є завдання сьогодиншнього дня, без чого історія письменства, як історія стилів в їх комплексному поєднанні не може бути написана.

З питанням літературної школи тісно зв'язане питання літературної традиції, як проблема про тривалість певних стилістичних комплексів і про ті особливі умовини, що сприяють так званому „запізнюванню“ деяких літературних жанрів. Дякуючи повній відсутності сталих означень для певних літературних жанрів, питання це — дуже важливе і для встановлення принципів органічності розвитку літератури і з другого боку питання принципіального характеру про зв'язок між літературними формами й історичними чинниками иншого порядку — зовсім не було з'ясоване, а навпаки до великої міри заплутане. Деякі історики українського письменства просто так не помітили цих явищ і тому проглядили, звичайно, і „історію літератури“. Відома, наприклад, періодизація письменства по роках — 70, 80, 90 і т. д., очевидно, була й створена для того, аби заплутати правдивий хід розвитку українського письменства. Принцип класифікації явищ на періоди накладає певні обов'язки на того, хто встановлює його і, певна річ, розподіл на десятиріччя має означати не що инше, як надзвичайно прудку й акуратну зміну літературних шкіл і літературних уподобань. Але переглядаючи літературне життя цих десятиріч, дізнаємося про різні перегруповання української інтелігенції в площині ідеологічній, про нові платформи й маніфести певних українських партій і т. п. і ні словечка про зміну власне літературних течій. Тай не могло бути, — бо розвиток українських літературних жанрів, всупереч може швидкій порівнююче з ним зміні ідеологічних перегруповань, дуже запізнювався і в цьому можна наочно переконатися, перерахувавши твори 70 і 90-десятичників і далі. Люди иноді найрізноманітніших поглядів і уподобань фатально мусіли коритися потужній традиції й писати довжелезні повісті з селянського життя з нещасливим закінченням. Цей жанр — повісті соціального характеру —

¹⁾ „Україна“, 1924, кн. 3, 71 — 76.

додержався до революції, зійшовши з першого плану з письменницькою діяльністю Коцюбинського (що й сам спочатку писав такі твори), не змінюючись більш менш серйозно в формальному відношенні. Лише виступ М. Коцюбинського, Лесі Українки і Вороного становлять поворотний момент в розвитку літературних жанрів.

Мало того, завдяки особливому своєму становищу українська література, більше ніж яка інша, зазнала так званого запізнювання деяких літературних жанрів, що продовжували своє життіння досить довго, являючись різкими архаїзмами рядом з новими літературними напрямками. Можна зазначити, наприклад, що майже до нашого часу писалися оповідання суто-романтичного характеру, що своїм корінням сягають аж до творчості П. Куліша. Ми маємо на увазі історичні повісті А. Кащенка, не-що давно померлого — „В запалі боротьби“ і т. и., що і тематикою, і способом трактування дієвих персонажів (трафаретне романтичне ідеалізування своїх героїв) і іншими художніми прикметами безсумнівно належать до школи українських романтиків в прозі — П. Куліша, О. Стороженка, М. Вовчка та інших. „Сучасність“ нічим не позначається на творах цього інтересного письменника й при зрівнанні якоїсь його повісті, приміром, з „Марком Проклятим“ Стороженка, пильний дослідувач ледве чи встановить, який з цих творів пізнішого походження. Тут, очевидно, перед нами факт виняткового панування трафарету й лише знання стилізованих ознак певної школи уможливить правильний підхід до визначення цих архаїчних явищ.

Орієнтація на час і обстановку, серед якої розвинулися ці явища, може спричинитися до грубих помилок. Дійсно, коли романтизм в добу свого розцвіту обумовлювався цілою низкою чинників іншого порядку, то поява „романтичних“ творів у вік машинізації, росту пролетаріату і т. и. ледве чи може знайти більш менш задовольняючі пояснення що до свого існування.

Студіювання літературних шкіл і стилів свідчить за те, що літературні форми, виникши за певних обставин, продовжували своє існування після зникнення цих обставин, і при характеристиці соціологічних умов, що спричинилися до запізнювання цих стилів, є зайве питання — чому саме, наприклад, А. Кащенко в 20-му столітті писав про козаків (находити в його класовому становищі відповідні дані), питання треба ставити так — які умовини спричинилися до запізнювання певних жанрів (роблячи наголос на „запізнюванні“ а не на „жанрів“).

Значіння літературної традиції, так і явищ запізнювання літературних жанрів підводить нас до питання про розмежування двох рядів — формального й ідеологічного, й докладне студіювання явищ цього порядку зрештою станеться за велику допомогу в справі визволення праць з історії літератури від того еклектизму, що ним позначені й найновіші розвідки з літератури.

Установлення літературної школи, як певної одиниці загально-літературного процесу, висуває важливе питання про принципи змінювання літературних шкіл і про специфічні явища, що ними позначаються перехідні періоди в розвитку літературних жанрів — коли на сцену літературного життя виступає нова школа, витісняючи свою попередницю.

Всі ці важливі явища ще не нашли свого дослідувача, та й не пророблена ще попередня робота збирання й систематизації відповідних матеріалів.

В російській науковій літературі — за останній час була висунута теорія пародії, як жанру саме цього перехідного часу. Письменник чи поет, виступаючи як новатор, звільняється з-під впливу старих форм способом пародування характерних прийомів старої школи. Таке завдання ставить собі книжка Ю. Тинянова „Гоголь и Достоевский“ (К теории пародии¹), де вияснюється на підставі формального аналізу, що оповідання Достоевського „Село Степанчиково“ є не що інше, як пародія на „Переписку с друзьями“ М. Гоголя. Таке-ж завдання ставить собі й стаття Б. Эйхенбаума „Некрасов“, де виступ Некрасова вияснюється, як праця поета-революціонера (революціонера в літературній сфері), що намагався порвати з Пушкінською традицією, свідомо використовуючи метрику класиків для пародій чи для демонстративного помішання її з ритмом народніх пісень²).

Ця теорія дуже спокуслива — але ледве чи можна вкласти в неї ті складні літературні явища, що відбуваються під час змагання двох літературних шкіл. Можна сказати лише одне, що пародія, як частковий прийом в боротьбі, може мати місце в кожній літературі, але припустити думку, що вона є домінуючим жанром, під знаком якого проходять перегрупування літературних сил — ледве чи можна. Зміна літературних стилів — процес дуже широкий і складний, що охоплює цілу низку спеціальних літературних явищ, і схарактеризувати особливості їх, так само як вказати на їх органічність в історико-літературному процесі, і є сучасне завдання науки.

Без вияснення цього питання, звичайно, динаміка історії літератури лишається не з'ясованою. Певна річ, що запізнювання й дуже повільне замирання деяких літературних жанрів разом з процвітаням нових літературних жанрів не є характерна прикмета літературного процесу. Так само як і в інших сферах історичного життя тут можна спостерігати ті-ж явища жорстокої боротьби, що найбільше загострюються в одні перехідні періоди. Завзяті змагання поміж романтиками та класиками, поміж „Реалістами“ та „Модерністами“, так само як і між дрібнішими літературними угрупованнями (домова війна), що мали місце в історії кожної літератури (лише з більшими чи меншими варіаціями) є наочний тому довід.

До останнього часу найцінніші матеріали з цих періодів Sturm und Drang'у, аж ніяк не використовувалися в справі вияснення характеру історико-літературного процесу. Для нас найважливіше вияснити, яким чином відбиваються ці перехідні епохи на стилі й художніх прийомах ворожих шкіл. Бо як раз специфічні явища, що характеризують літературу цього часу, підводять нас як-найближче до основної проблеми — органічності розвою літературних форм. Численні літературні факти свідчать за те, що боротьба поміж двома школами не обмежується лише на дебатах в критичній літературі, полеміка одбивається і в творчості поетів та письменників. Відомі,

¹) Изд. „Опояз“ ПБ, 1921 стор. 48.

²) Б. Эйхенбаум. Сквозь литературу. (Збірка статей) „Академія“ Ленінгр. 1924, 233—279.

наприклад, виступи Пушкіна в його віршованому романі „Євгеній Онегін“ проти класицизму та проти упертих романтичних шаблонів, або іронічний виступ Шевченка в „Гайдамаках“ проти тем російської романтичної школи — „Співай про „Матрьошу“, про „Парашу, радість нашу“, султан, паркет, шпори“... і т. д. Ці одверті виступи проти своїх літературних ворогів мають незрівнянно менше значіння, аніж та глибока боротьба, що виносить представник нової школи із старими впливами, доки вийде переможцем з цієї боротьби, і що позначається на його творчості цього періоду. Спостереження над цими явищами мають велике методологічне значіння. В працях російських дослідників літератури не раз з'ясовувалося „преодолення“ молодого Толстого, його боротьба з романтичними впливами, що найцікавіше відбилася на його ранньому, але вже самостійному од цих впливів, творі „Казакі“. Змальовуючи кавказький пейзаж, наприклад, автор навмисне змальовує як-найпростіше ті деталі цього пейзажу, що викликали гучні оди романтиків, і свою позицію, як борця за нові форми, виразно і навіть трохи іронічно підкреслює переживаннями головного героя, що побачивши перший раз Кавказ, на протязі цілої дороги що раз розчаровується — настільки дійсність не відповідала його романтичним уявленням.

З українського письменства може найвиразнішою ілюстрацією для такого перехідного періоду є творчість М. Коцюбинського. Його перші твори витримані в стилі школи І. Нечуя-Левицького, П. Мирного та інших, але вже в таких своїх творах, як „Для загального добра“ чи „Дорогою ціною“, ми помічаємо боротьбу з цими впливами. Спочатку письменник намагається вирватися з-під влади шаблонів сюжетів з життя українського селянства, намагаючись перенести дію в обстановку Басарабії, Криму, але не в силі ще звільнитися від етнографізму, характерних прийомів композиції, трафаретного словника і т. и. І вже в таких оповіданнях, як „На камені“, „Під мінаретами“... бачимо повний розрив з етнографічно-побутовою школою. Досить, наприклад, переглянути словарний матеріал цих оповідань, щоб переконатися, з якою увагою автор вичищає традиційні вирази, звороти і т. и.

Всі ці питання стоять нині на порядку денному, нові проблеми й ідеї носяться в повітрі, знаменуючи швидко появу нових продуктивних теорій в царині літературознавства.

Що правда, це творче буяння думки поки що й легенькою навіть луною не відбивається у нас, життя шумує на півночі, в російських центрах, що уміють прислухатися до голосів із закордону. У нас, словами Сковороди кажучи, все спить та й не думає поки що швидко розбуркатися. У нас і понині існують такі умовини в науковому житті, що цілком уможливають ширення й популяризацію архідопотопних своєю метою праць, які крім нікоти, крім псування критичного смаку — нічого не можуть дати¹⁾.

¹⁾ Написана рік тому, ця робота не могла здатися такою безперечною у своїх висновках авторові, що переглядав її після такої довгої перерви. Ті промахи й помилки, що виступили нині аж надто виразно, пояснює він не тільки малою досвідченістю в поставлених питаннях, але й нашим незнайомством з європейськими першоджерелами.

Отже це до певної міри перейдений вже етап.

IV

На останку мені хотілося-б подати невеличкий приклад формального аналізу на конкретному матеріалі, як ілюстрацію до деяких теоретичних положень моєї праці. Звичайно, це тільки ілюстрація „пробний номер“, без найменшої претензії на якесь наукове значіння.

Для цього я беру невеликий уступ з „Fata Morgana“ М. Коцюбинського, образок осіннього пейзажу на закінченні першої частини повісті. Навожу його увесь по тексту у виданні ДВУ за редакцією С. Бфремова.

1. Ідуть дощі. 2. Холодні осінні тумани клубочаться в горі і спускають на землю мокрі коси. 3. Пливе у сірі безвісти нудьга, пливе безнадія і стиха хлипає сум. 4. Плачуть голі дерева, плачуть солом'яні стріхи, вмивається сльозами убога земля і не знає, коли осміхнеться. 5. Сірі дні змінюють темні ночі. Де небо? Де сонце? 6. Міріади дрібних крапель, мов вмерлі надії, що знялися занадто високо, спадають до долу і пливуть, змішані з землею, брудними патьоками.

7. Нема простору, нема розваги. 8. Чорні думи, горе серця, крутяться тут, над головою, висять хмарами, котяться туманом, і чуєш коло себе тихе ридання, немов над вмерлим...

9. Маленьке, сіре, заплакане віконце. 10. Крізь його видко обом — і Андрієві, і Маланці, як брудною розгуженою дорогою йдуть заробітчани. 11. Йдуть та й ідуть, чорні, похилені, мокрі, нещасні, немов каліки-журавлі, що відбилися од свого ключа, немов осінній дощ. 12. Йдуть і зникають у сірі безвісти...

13. Тьмяно в халупці. 14. Підять морок маленькі вікна, хмуряться вохкі кутки, гнітить низька стеля й плаче зажурене серце. 15. З цим безконечним рухом, з цим безупинним спаданням дрібних крапель пливуть і згадки. 16. Як краплі ці — упали й загинули в болоті дні життя, молоді сили, молоді надії. 17. Все пішло на других, на сильніших, на щасливіших, немов так і треба.

18. Немов так і треба...

19. А дощ іде... 20. Горбатими тінями у хатнім присмерку сидять старі, немов рішають загадане Гудзем завдання: — чи прийде коза до воза? 21. А мабуть прийде...¹⁾

Уступ цей виділено в окремий розділ — очевидно, в розвиткові оповідання автор надавав йому спеціального значіння, як композиційному мотиву і це треба мати на увазі при аналізі.

Перша частина „Fata Morgana“ закінчується описом повного краху надій і сподівань родини Воликів. Андрій Волик не діждався фабрики, Маланка — землі й доччиного щастя, а Гафійка втратила дорогу людину, без надії швидко побачити її вдруге. Облудливі мрії (Fata Morgana), здавшись ніби такими близькими до здійснення, одразу розвіялися, й жорстока дійсність стала перед очі обмарених в невідфарбованій своїй правдивості. Такий розвиток сюжету пояснює нам композиційне значіння цього пейзажу — він є епілогом до першої частини, його художнє завдання підкреслити той загальний

¹⁾ Нумерація введена для зручності користування цитатами.

сумний тон, що ним перейнята вся частина, особливо кінець. Тому опис осені взятий не випадково, а з певним художнім розрахунком.

Завдання формального аналізу полягає у виявленні відповідності вжитих письменником стилістичних прийомів до тематичного призначення цього уступу в загальній сюжетній композиції. При поверховому навіть читанні, уступ цей вражає своєю музичністю, справляє враження якоїсь мелодії, при чому основний тон її мініорний, перейнятий ніби „осінніми настроями“.

Темп мови затриманий, сумний, з повільним спаданням тону.

Об'єктивно виявити оце загальне враження „осіннього настрою“, і є основним завданням аналізу.

Розглядаючи перш за все композицію окремих речень, що становлять більшу частину уступу, можна помітити, що автор вживає декількох засобів щоб досягти цієї повільності темпу в мові.

За один з таких засобів треба вважати поширення „слитних“

речень: 3. Пливе у сірі безвісті нудьга, ¹пливе безнадія і ²стиха ³хлипає сум.

4. Плачуть голі дерева, / ¹плачуть солом'яні ²стріхи, / ³вмивається сльозами убога земля і не знає, коли осміхнеться.

14. Цідять морок ¹маленькі ²вікна, / ³хмуряться ⁴вохкі кутки, / гніть низька ³стеля / й ⁴плаче ⁴зажурене серце.

Відсутність більшої павзи поміж самостійними реченнями надає мові якоїсь плинності, поважності, пригадаймо періоди Гоголя, особливо в „Тарасі Бульбі“, а разом з тим і затягує темп її. Треба лише переставити пунктуацію в наведених прикладах і мова стає більш лапідарною і енергійною.

14. Цідять морок маленькі вікна. Хмуряться вохкі кутки. Гнітить низька стеля. Плаче зажурене серце.

3. Пливе у сірі безвісти нудьга. Пливе безнадія. Стиха хлипає сум.

Такі-ж затягання можна помітити і в способах упідлеглення речень з тенденцією ослабити зв'язок між головним та додатковим реченням і надати додатковому реченню більше самостійності, від чого структура речення має ознаки несконденсованості, а тому й затягнутості:

6. Міріяди дрібних крапель, мов вмерлі надії, що знялися занадто високо, спадають додолу й пливуть, змішані з землею, брудними патьоками.

Увага спинається мимоволі на несамостійних частинах речення, від чого й мова становиться повільнішою. Збудувавши це речення способом звичайного упідлеглення, одержуємо стислішу конструкцію.

6. Міріяди дрібних крапель, мов вмерлі надії, що знявшись занадто високо, спадають додолу і пливуть, змішавшись із землею, брудними патьоками...

Нагромадження в реченні тавтологічних виразів так само служить цьому принципові „затягання“ мови.

1 2 1 2
8. Чорні думи, горе серця, / крутяться тут над головою, / висять
3
хмарами, котяться туманами.

1 2
10. Крізь його видко обом—і Андрієві і Маланці, як
1 2
брудною, розгужалою дорогою йдуть заробітчани.

Це багатство тавтологічних форм, „чорні думи, горе серця“, „висять хмарами, котяться туманами“, з „цим безконечним рухом, з цим безупинним спаданням“ є найхарактерніша ознака більшості речень в цьому уступі й це надає їй особливої поважності й закругленості, тим більше, що вони іноді переходять у просте повторення.

3. Пливе... нудьга, пливе безнадія...

4. Плачуть голі дерева, плачуть солом'яні стріхи...

11. Йдуть та йдуть.....

16. Молоді сили, молоді надії.....

Ця закругленість мови є до певної міри й причиною її ритмічності, що відчувається досить виразно, переходячи іноді в цілком визначений віршовий розмір. Наводимо декілька уламків з відповідною розстановкою наголосів.

„Сірі / дні змі / няють // темні / ночі“....

„Підять / морок // маленькі / і вікна“....

„Холодні / осінні / тумани...“

„Пливе / у сі / рі // без / вісті / нудьга /“

„А дощ / іде // , горба / тими / тіня / ми“

У хат / нім при / смерку // сидять / старі...“

Ця ритмічність, що, як бачимо, подекуди вкладається в певні метричні форми, обумовлюється частим римуванням окремих слів в реченні й до того ж римуванням незвичайно художнім. За зразок витонченої музичності вважається внутрішня рима—як наприклад, Тичинине — „Там тополі, у полі, на волі...“, або Шевченкове — „Нема голі школі волі“—і ця внутрішня рима часто зустрічається в цьому уступі:

„Чор / ні думи, гор / е серця“, крутяться... котяться“... як брудною, розгужалою дорогою..., „підять мо / рок... хмуряться вохк / і кутки“, „як краплі ці... в болоті дні“... і т. д.

Але найбільше значіння має тут словесна інструментовка, що своїм багатством алітерацій, асонанків, дорівнюється найвищих зразків віршованої поезії. Маємо тут виняткову перевагу звуків *л* та *р* (плач і ридання), що так влучно відповідає основному тематичному завданню автора: передати осінній сум. Звуки ці в цілому складають ніби музичну симфонію на тему „Осіннє ридання“—так часто

повторюються тут сполучення „пл“ та „р“, підпорядковані своїм особливим ритмом.

Л

2. Хо-ло-дні... к-лу-бчаться... на зем-лю...

3. П-ли-ве... п-ли-ве... х-ли-пає...

4. Пла-чуть го-л... пла-чуть со-ло-м'яні с-льо-зами... зем-ля..., ко-ли
р та л

6. Мі-рі-яди д-рі-бних к-ра-пе-ль вме-р-лі... зня-ли-сь...
до до-лу і пли-вуть... з зем-ле-ю... бру-дними...

1. Чор-ні, похи-ле-ні, мок-рі... ка-лі-ки журав-лі... відби-
ли-сь... к-лю-ча

Р

8. Чор-ні... ю-ре се-р-ця к-р-уться... хма-ра-ми... ри-
дання... вме-р-лим.

20. Гор-батими... при-смерку... ста-рі... рі-шають... при-йде

21. При-йде...

Не можна, звичайно, захоплюватися теоріями про психологічну природу звуків, що ніби кожен з них має свій колір, свої відтінки, що відповідають певним психологічним рефлексам, як наприклад: А — радість, У — сум і т. и.

Проте треба згодитися, що послідовне чергування „звукових повторів“ викликає якусь звукову образність і в даному разі такі сполучення, як „хли“, „пла“, „пли“ мають цілком означений характер, наближаючись майже до звуконаслідування.

Переходячи тепер до символіки уступу, можна помітити, що автор надзвичайно щедро використовує усталений літературною традицією поетичний словник що до осінніх пейзажів „Холодні осінні тумани“, „Голі дерева“, „Сірі дні“, „Темні ночі“, „Брудна розгрудла дорога“, „Чорні думи“, „Тихе ридання“, „Вмерлі надії“ і т. и.

Але особливої яскравості твору надає тонка і вишукана, як на свій час метафоричність образів, характеризуючи імпресіоністичну манеру Коцюбинського: „Цідять морок маленькі вікна“, „Хмуряться вохкі кутки“, „Вмивається сльозами убога земля“, „Хлипає сум“...

Це багатство епітетів та метафор поєднується в певній системі, групуючись коло двох тематичних мотивів. Перша група об'єднана під знаком „дощу й туману“, а головне того осіннього руху, що є наслідком їх. Автор послідовно підкреслює це: „Осінні тумани клубочаться вгорі“, „пливе безнадія“, „міріяди дрібних крапель спадають додолу“, „пливуть брудними патьоками“, „Чорні думи крутяться над головою“, „Котяться туманом“, „Ідуть дощі“, „Зникають у сірі безвісти“, „Пливуть у безвість“...

Друга група об'єднується коло теми „Осіннього смерку в хаті“: „Цідять морок маленькі вікна“. „Тьмяно в халушці“... „Хмуряться вохкі кутки“, „Горбатими тінями сидять старі“.

Ці дві групи поєднуються третьою темою: дощ на дворі й в з'язку з цим думки в хаті: „З цим безконечним рухом... пливуть згадки“, „як краплі ці... зникли дні життя“ і т. д.

Таким чином, три основних мотиви „дощ на дворі“, „примірки у хаті“ і „безнадія в думках людей“ становлять тему осіннього пейзажу.

З цього побіжного й поверхового аналізу можна все-ж побачити, що уступ цей становить собою незвичайну формальну скоординованість: синтаксичні конструкції, словесна інструментовка, ритм і, нарешті, тематика дають закінчену досконалу конструкцію, що підносить мистецьке значіння цього уступу на ступінь шедевр в українському письменстві.

Певна річ, формальний аналіз на цьому не закінчується. Для характеристики творчості М. Коцюбинського в цілому, треба проробити такий аналіз над іншими творами його, виділити те типове, що характеризує Коцюбинського, як новатора чи як представника певної школи.

Звичайно, такі, вирази, як „чорні думи“, „вмерлі надії“, „тихе ридання“, являючись важливими в загальній концепції цього уступу, не можуть мати значіння при аналізі в цілому його творчості, бо вони входили в склад поетичного словника далеко раніше до появи його творів, але такі метафори, як „хмуряться кутки“ чи „вікна підять морок“ і т. д. є нове явище в українському письменстві часів Коцюбинського.

Далі — розтягнутість мови не є ознака стилю цього письменника — в цьому-ж оповіданні можна побачити зразки прекрасної стислої й енергійної мови — але характерно тут те, що автор старанно виробляє мову, намагається використувати звукові й ритмічні елементи її відповідно з поставленим тематичним завданням. Це так само було ознакою нової літературної школи, до якої належав М. Коцюбинський.

Одним словом, удалий аналіз літературної школи чи письменника цілком залежить від уміння виділяти типічні елементи форми й правильно класифікувати їх.

Художній твір є певна конструкція, створена за певними принципами. Аналіз мусить викрити, як саме створена ця система, як щось індивідуальне і своєрідне. Тому то, заглиблюючися в розгляд найдрібніших елементів форми, не можна спускати з ока ціле, не можна не вияснювати значіння цієї дрібнички в загальній телеологічності конструкції. Незрозуміле й безцільне вирахування шелестівок і голосівок без орієнтації на твір, як на естетичне ціле, — чим захоплюються деякі дослідувачі, не може дати позитивних наслідків, за винятком хіба деяких спостережень над мовою, що нею написано твір.