

Б. ЕЙХЕНБАУМ

Теорія „формального методу“*)

Le pire, à mon avis, est celui qui
représente la science comme faite.

A. de Candolle

Так званий „формальний метод“ утворився не в наслідок створення окремої „методологічної“ системи, а в процесі боротьби за самостійність і конкретність літературної науки. Поняття „методу“, взагалі, невідповідно поширилося і стало значити занадто багато. Принципіальним питанням для „формалістів“¹⁾ є питання не про методи вивчення літератури, а про літературу як предмет вивчення. Ні про яку методологію ми власне не говоримо і не сперечаємося. Ми говоримо і можемо говорити тільки про деякі теоретичні принципи, навіяні нам не якою-небудь готовою методологічною або естетичною системою, а вивченням конкретного матеріялу в його специфічних особливостях. Теоретичні й історико-літературні роботи формалістів виявляють ці принципи досить виразно, але навколо них за ці 10 років набралось так багато нових питань і старих непорозумінь, що не завадить зробити спробу звести їх до купи — не в догматичну систему, а в історичний підсумок. Важно показати, як почалася робота формалістів і як і в чім вона еволюціонує.

Момент еволюції дуже важний в історії формального методу. Наші супротивники і багато наших прихильників спускають це з ока. Нас оточають еклектики й епігони, що обертають формальний метод в якусь непорушну систему „формалізма“, яка служить їм для вироблення термінів, схем і класифікацій. Ця система дуже наручна для критики, але зовсім не характерна для формального методу. Ніякої такої готової системи або доктрини в нас не було і нема. В своїй науковій роботі ми цінимо теорію тільки як робочу гіпотезу, що допомагає виявити і зрозуміти факти, ц. т. допомагає усвідомити їх як закономірні і зробити матеріялом для дослідження. Через те ми не даємо означень, яких так жадають епігони, і не будуємо загальних теорій, що такі любі еклектикам. Ми встановлюємо конкретні принципи

*) З огляду на численні прозьби читачів освітлити на сторінках нашого журналу питання про „формальний метод“, редакція подає в цьому числі як статтю Б. Ейхенбаума про теорію „формального методу“, так і критику його в статтях т.т. Шамрая і Чучмарьова. Ред.

¹⁾ Під формалістами я розумію в цій статті тілки ту групу теоретиків, яка об'єдналася в „Общество изучения теоретического языка“ (Опояз) і від 1916 р. почала видавати свої збірники.

і додержуємося їх остільки, оскільки вони виправдуються на матеріалі. Коли матеріал потребує ускладнення або зміни, ми їх ускладняємо або змінюємо. В цім розумінні ми досить вільні від власних теорій— як і повинна бути вільна наука, оскільки є різниця між теорією і переконанням. Готових наук нема— наука живе не встановленням істин, а перемаганням помилок.

Завдання цієї статті— не полемічне. Перший період наукової боротьби і журнальної полеміки скінчився. На такого роду „полеміку“, якою вшанувала мене „Печать і революція“ (1924 р., № 5), можна відповідати тільки новими науковими роботами. Головне моє завдання— показати, як формальний метод, ступнево еволюціонуючи і поширюючи поле вивчення, цілком виходить за межі того, що звичайно називається методологією, і обертається в окрему науку про літературу як специфічний ряд фактів. В межах цієї науки можливий розвиток найрозмаїтших методів, якщо тільки при цьому в центрі уваги залишається специфічність студійованого матеріалу. До цього власне прямували формалісти з самого початку, і саме таке значіння мала їх боротьба з старими традиціями. Надану цьому рухові і міцно прищеплену йому назву „формального методу“ треба розуміти умовно— як історичний термін, а не виходити з нього як з дійсного означення. Для нас характерний не „формалізм“, як естетична теорія, і не методологія, як закінчена наукова система, а тільки змагання створити самостійну літературну науку, на основі специфічних властивостей літературного матеріалу. Нам потрібне тільки теоретичне і історичне усвідомлення фактів словесного мистецтва як такого.

I

Представникам формального методу не раз закидали неясність або недостатність їх принципів— неохоту до загальних питань естетики, психології, філософії, соціології і т. д. Ці закиди, не вважаючи на їх якісні різниці, однаково справедливі в тім, що вони добре схоплюють характерну для формалістів і, певна річ, не випадкову відірваність так від „естетики згори“, як і від усіх готових, або таких, що вважають себе за готові, загальних теорій. Ця відірваність (особливо від естетики)— явище більш менш типове для всієї сучасної науки про мистецтво. Поминувши цілий ряд загальних проблем (от як проблема краси, мети мистецтва і т. д.), вона зосередилася на конкретних проблемах мистецтвознавства (Kunstwissenschaft). Наново, незалежно від звязку з загально-естетичними передумовами, повстало питання про розуміння художньої „форми“ і її еволюцію, а звідси— цілий ряд конкретних теоретичних і історичних питань. З'явилися характерні гасла— от як Вельфліновське „історія мистецтва без імен“ (Kunstgeschichte ohne Namen), характерні спроби конкретного аналізу стилів і прийомів— на зразок „Спроби порівнявчого вивчення картин“ К. Фолля.

В Германії саме теорія і історія образотворчих мистецтв, найбагатша на досвід і традиції, посіла центральне становище в мистецтві і почала впливати так на загальну теорію мистецтва, як і на окремі

науки — зосібна, напр., на вивчення літератури¹⁾. В Росії, очевидно наслідок місцевих історичних причин, аналогічне становище посілав літературна наука.

Формальний метод звернув на себе увагу і став в ряд „злободенних“ питань, певна річ, не через окремі методологічні особливості свої, а через своє принципіальне відношення до питання про те, як розуміти й вивчати мистецтво. В роботах формалістів гостро вирізнялися принципи, які ламали — такі, здавалося, сталі — традиції і „аксіоми“ не тільки науки про літературу, а й науки про мистецтво взагалі. Через цю гострість принципів відстань між окремими проблемами літературно науки і загальними проблемами мистецтвознавства зменшилася. Піднесені від формалістів і покладені в основу їх робіт поняття й принципи, про всю їх конкретність, вістрям своїм натурально зверталися в бік теорії мистецтва взагалі. Відродження поезиї, що цілком була вийшла з ужитку, мало через те вигляд не звичайного відновлення окремих проблем, а нападу на цілу царину мистецтвознавства. Це становище утворилося в наслідок цілого ряду історичних подій, з яких найголовніші — криза філософської естетики і прикрий перелом у мистецтві (в Росії найгостріше й найвиразніше — в поезії). Естетика стала голою, а мистецтво умисне явилось оголеним — в цілій умовності примітиву. Формальний метод і футуризм стали історично зв'язані один з одним.

Але це загальне історичне значіння виступу формалістів становить окрему тему — тут мені важно говорити про інше, бо я маю на меті дати уявлення про еволюцію принципів і проблем формального методу і про нинішнє його становище.

Перед виступом формалістів „академічна“ наука цілком ігнорувала теоретичні проблеми, мляво послугуючись застарілими естетичними, психологічними і історичними „аксіомами“, і остільки згубила відчуття власного предмету дослідження, що, здавалося, перестала існувати. З нею майже не доводилося боротися: непотрібно було ломатися в двері, бо ніяких дверей не знайшлося — замість фортеці ми побачили перехідний двір. Теоретична спадщина Потебні і Веселовського, перейшовши до учнів, осталася лежати мертвим капіталом — скарбом²⁾, до якого боялися доторкнутися і тим знецінювали його значіння. Авторитет і вплив поволи перейшли від академічної науки до науки, сказати б, журнальної — до робіт критиків і теоретиків символізму. Справді, 1907 — 1912 р. р. багато більший вплив мали книги і статті Вяч. Іванова, Брюсова, А. Білого, Мережковського, Чуковського і ин., ніж учені досліди і дисертації університетських професорів. За цією „журнальною“ наукою, хоч була вона суб'єктивна і тенденційна, стояли певні теоретичні засади й гасла, підсилювані

¹⁾ Р. Унгер відзначає дужий вплив робіт Вельфліна на заступників „естетичного“ напрямку в сучасній німецькій історико-літературній науці — О. Вальцеля і Ф. Штриха. Див. його статтю: „Moderne Strömungen in der deutschen Literaturwissenschaft“ (Die Literatur 1923, November, Heft 2).

²⁾ Теоретична спадщина Потебні давно зробилася добром не самих тільки безпосередніх його учнів, і знецінювалася вона не тому, що „боялися до неї доторкнутися“, а саме від „доторкання“ і досить безболізного замість „проникнення“, обережного і уважного з боку і символістів і формалістів. Прим. В. Х.

опертям на нові художні течії і їх пропаганду. Натурально, що для молодого покоління такі книги, як „Символізм“ А. Білого (1910 р.) важили незмірно більше, аніж безпринципові монографії істориків літератури, позбавлені будь-якого наукового темпераменту, будь-якої точки зору.

От через що, коли надійшла історична зустріч двох поколінь, цього разу надзвичайно напружена й принципіальна, вона позначилася не по лінії академічної науки, а по лінії цієї журнальної науки — по лінії теорій символістів і методів імпресіоністичної критики. Ми стали до боротьби з символістами, щоб видерти їм з рук поетику і, звільнивши її від звязку з їх суб'єктивними і філософським теоріями, вернути її на дорогу наукового дослідження фактів.

Виховані на їх роботах, ми ще ясніше бачили їх помилки. Повстання футуристів (Хлебников, Кручених, Маяковський) проти поетичної системи символізму допомогло формалістам, бо надало їх боротьбі ще більш актуального характеру.

Основним гаслом, що з'єднало першу групу формалістів, було гасло розкріпачення поетичного слова від кайданів філософських і релігійних тенденцій, які чим-раз більше й більше опановували символістів. Незгода між теоретиками символізму (1910—1911 рр.) і поява акмеїстів підготували ґрунт для рішучого повстання. Годі було йти на які-небудь компроміси. Історія вимагала від нас справжнього революційного патосу — категоричних тез, нещадної іронії, зухвалого відмовлення яких-будь угод. При тім важно було поставити проти суб'єктивно-естетичних принципів, які надихали теоретичні роботи символістів, пропаганду об'єктивно-наукового відношення до фактів. Звідси — новий патос наукового позитивізму, характерний для формалістів: відмовлення філософських передумов, психологічних і естетичних тлумачень і т. д. Сам стан речей вимагав покинутися філософської естетики і ідеологічних теорій мистецтва. Треба було звернутися до фактів, відійти від загальних систем і проблем і почати з середини — з того пункту, де нас застає факт мистецтва. Мистецтво вимагало, щоб до нього підійти як-найцільніше, а наука — щоб її зробити конкретною.

2

Принцип специфікації і конкретизації літературної науки був основний для організації формального методу. Всі намагання були звернені на те, щоб зробити кінець становищу, за якого, мовляв А. Веселовський, література була „*res nullius*“. Саме через це позиція формалістів і стала такою непримиренною на інші „методи“ і саме через це не могли прийняти її еклектики. Відкидаючи ці „інші методи“, формалісти на ділі відкидали не методи, а безпринципову мішанину різних наук і різних наукових проблем. Основне їх твердження було і є в тім, що предметом літературної науки як такої повинне бути дослідження специфічних особливостей літературного матеріалу, які відрізняють його від всякого иншого, хоч-би матеріал цей своїми другорядовими посередніми рисами давав привід і право послуговатися ним, як підсобним, і в інших науках. Цілком виразно сформулював

це Р. Якобсон (Новейшая русская поэзия. Набросок первый. Прага, 1921, ст. 11): „предмет науки про літературу становить не література, а літературність, цеб-то те, що робить з даного твору літературний твір. Тим часом, досі історики літератури переважно подобали на поліцію, що, бажаючи арештувати якусь особу, захопила -б про всякий випадок всіх і все, що було в помешканні, а також і тих, хто випадково ішов улицею повз дому. Так і історикам літератури все знадоблялося — побут, психологія, політика, філософія. Замість науки про літературу утворювався конгломерат доморослих дисциплін. Ніби забували, що ці статті належать до відповідних наук — історії філософії, історії культури, психології і т. д., і що останні можуть природньо використати і літературні пам'ятки, як дефектні, другосортні документи“.

Щоб справдити і зміцнити цей принцип специфікації, не вдаючись до теоретичної естетики, треба було зіставити літературний ряд з іншим рядом фактів, вибравши з безкрайньої розмаїтості усіх рядів, що існують, той ряд, який, стикаючись з літературним, одночасно відрізнявся -б від нього функціями. За такий методологічний спосіб і стало зіставлення „поетичної мови“ з мовою „практичною“, розроблене в перших збірниках „Опояза“ (статті Л. Якубинського); воно було вихідним принципом роботи формалістів коло основних проблем поетики. Так, замість звичайної для літературознавців орієнтації на історію культури або суспільності, на психологію або естетику і т. д., у формалістів з'явилася характерна для них орієнтація на лінгвістику¹⁾, як на науку, що матеріалом свого дослідження стикається з поетикою, але підходить до нього з іншою метою і з іншими завданнями. З другого боку лінгвісти теж зацікавилися формальним методом, оскільки факти поетичної мови, що виявляються як зіставити її з практичною, давалися розглядати в сфері суто-лінгвістичних проблем, як факти мови взагалі. Вийшло щось аналогічне тим відношенням взаємного користування й розмежування, які існують, напр., між фізикою та хемією. На цьому тлі знов ожили і набрали нового значіння проблеми, що колись поставив Потебня, а його учні прийняли на віру²⁾.

Зіставлення поетичної мови з практичною в загальній формі зробив Л. Якубинський в своїй першій статті „О звуках стихотворного языка“ (Сборники по теории поэтического языка. Выпуск первый. Пггр., 1916) — і різницю сформульовано таким чином: „явища

¹⁾ Цеб-то вони „почали ломатися в двері, але ніяких дверей не знайшлося“, за висловом автора, „замість фортеці (лінгвістики?) ми (формалісти) побачили перехідний двір“. Таким перехідним двором для них став Потебня, що підніс давно досить „темпераментне й наукове“ гасло: *язык и литература — явища одного порядку, і визначив специфічність поезії, як явища виключно мовного, а через те перш за все формального*. Прим. В. Х.

²⁾ Проблеми, що поставив Потебня, як і всякі проблеми, не могли бути прийняті на віру, а вимагали собі розв'язання і знаходили. В дослідях формалістів вони не ожили, а підмінені проблемами, які мають мало спільного з потєбніанськими, от як проблема „поетичної і практичної“ мови, зовсім неприйомна науково, а тільки „на віру“ і щоб виправдати „заумні“ спроби футуристів, спроби, що їх самі формалісти класифікують разом з явищами глосолалії і ин., не належними до обсягу поетики. Прим. В. Х.

язика повинно класифікувати зі становища тої мети, для якої той, хто говорить, користується з своїх мовних уявлень в кожному данім випадку. Коли той, хто говорить, користується з них для цілком практичної мети спілкування, то ми маємо до діла з системою практичного мовлення (мовного мислення), в якій (системі) мовні уявлення (звуки, морфологічні часті і ин.) самостійної цінності не мають і є тільки засіб спілкування. Але мисленні (і існують) инші мовні системи, в яких практична мета одходить на другий план (хоч може і не зникати зовсім) і мовні уявлення набувають самоцінності“.

Встановлення цієї різниці мало вагу не тільки для збудування поетики, але й для розуміння тенденцій футуристів до „заумної мови“, як до крайнього виявлення „самоцінності“, яке частково можна спостерігати в дитячій мові, в глосолалії сектантів і ин. „Заумні“ спроби футуристів набували великого принципіального значіння, як демонстрація проти символізму, що не вважався їми далі від „інструментування“, відповідного змістові, і принижував таким способом ролю звуків в віршовій мові. Питання за звуки в вірші стало особливо гостро — саме в цьому пункті формалісти, еднаючись з футуристами, віч-на-віч зіткнулися з теоретиками символізму. Натурально, що до першого бою формалісти стали саме на цих позиціях: питання про звуки треба було переглянути насамперед, щоб піднести проти філософських і естетичних тенденцій символістів систему точних спостережень і зробити належні наукові висновки. Звідси — і склад першого збірника, цілком присвяченого проблемі звуків та „заумної мови“.

Поряд Якубинського Віктор Шкловський, в статті „О поэзии и заумном языке“ показував на багатьох розмаїтих прикладах, що „людям потрібні слова і по-за сенсом“. „Заумність“ виявлялася як поширений мовний факт і як явище характерне для поезії: „Поет не вагається сказати „заумне слово“, звичайно заумність ховається за оболонкою якого небудь змісту, часто оманного, позірнього, який примушує самих поетів признатися, що вони самі не розуміють змісту своїх віршів“. В статті Шкловського, між иншим, центр питання переноситься з суто-звукової, акустичної площини, яка давала привід імпресіоністично тлумачити зв'язок між звуком і описуваним предметом або виражуваною емоцією, на площину вимовляльну, артикуляційну: „В насолоді „заумним словом“, що не значить нічого, без сумніву важить вимовляльна сторона мови. Може бути, що навіть взагалі в вимовляльній стороні, в своєрідному танку мовних органів і міститься більша частина насолоди від поезії“. Питання, як ставитися до заумної мови, набуло, таким способом, значіння поважної наукової проблеми, якої освітлення допомагає з'ясувати багато фактів віршової мови взагалі. Шкловський так і формулював загальне питання: „Коли ми впишемо, як вимогу для слова як такого, те, що воно повинне служити для визначення поняття, взагалі мати значіння, то, певна річ, „заумна мова“ відпадає, як щось зовнішнє супроти мови. Але відпадає не тільки вона; наведені факти примушують подумати, чи мають і в неявно-заумній, а просто в поетичній мові слова завжди значіння, чи ця думка — тільки фікція і результат нашої неуважности“.

Природнім висновком з усіх цих спостережень і принципів було те, що поетична мова не є тільки мова „образів“ і що звуки в вірші зовсім не є тільки елементи зовнішньої милозвучності і не грають тільки ролю акомпанімента до змісту, а мають самостійне значіння. Позначився перегляд теорії Потебні, побудованої на твердженні, що поезія є „мислення образами“. Теоретики символізму, прийнявши це розуміння поезії¹⁾, мусіли ставитися до звуків віршу як до „виразу“ чогось, що стоїть за ними, і інтерпретувати їх або як „звуконаслідування“, або як „звукопис“. Надто типові були що до цього роботи А. Білого, що знайшов у двох рядках Пушкіна повне „живописание звуками“ того, як шампанське переливається з пляшки в бокал, а в повторенні групи рдт в Блока — „трагедію витверезіння“. Такі спроби „з'ясування“ алітерацій, межуючи з пародією, мусіли викликати з нашого боку принципову одсіч і спробу показати на матеріалі, що звуки в вірші існують без ніякого зв'язку з образом і мають самостійну мовну функцію.

Статті Л. Якубинського були лінгвістичним угрунтуванням „самоцінності“ звуків у вірші. Стаття О. Брика „Звуковые повторы“ (Сборн. по теории поэтич. языка. Выпуск II. Пггр., 1917 р.) показувала самий матеріал (на цитатах з Пушкіна й Лермонтова) й розкладала його по різних типових групах. Висловивши сумнів що-до справедливості ходячого погляду на поетичну мову як на мову образів, Брик приходив до такого висновку: „Хоч як будем дивитися на взаємне відношення образу й звуку, одно безсумнівне: звуки, суголосся не тільки евфонічний додаток, але результат самостійного поетичного прагнення. Інструментування поетичної мови не вичерпується зовнішніми способами милозвучності, а являє собою в цілості складний продукт взаємного діяння загальних законів милозвучності. Рима, алітерація і ин. тільки видимий прояв, окремий випадок основних евфонічних законів“. Противно до робіт А. Білого в статті Брика нема ніяких тлумачень значіння яких-небудь алітерацій, а тільки висловлено гадку, що явище повторень у вірші аналогічне до засобу тавтології у фольклорі, — ц. т., що повторення само від себе грає в цих випадках якусь естетичну ролю: „Либонь, ми маємо тут різні форми прояву одного спільного поетичного принципу, принципу простого з'єднання, причім матеріалом з'єднання бувають або звуки слів, або їх значіння, або те й те“. Таке поширення одного прийому на розмаїтий матеріал дуже характерне для початкового періоду роботи формалістів. Після статті Брика питання про звуки вірша згубило свою спеціальну, особливу дражливість і втяглося в загальну систему проблем поезики.

3

Формалісти розпочали свою роботу з питання про звуки віршу, бо воно було дуже больове і принципове на той час. За цим окремим

¹⁾ Ця найзагальніша і цілком формальна ознака поезії (а не розуміння її) за теорією Потебні, не давала права ігнорувати звуків віршу, ліній і форм образотворчих мистецтв, а також не давала приводу вважати звуки, лінії, форму чимось самоцінним в мистецтві. Прим. В. Х.

питанням поетики стояли, певна річ, загальніші тези, які й повинні були виявитися. Розрізнення систем поетичної й прозаїчної мови, що з самого початку визначило роботу формалістів, мусило позначитися на поставленні багатьох основних питань. Розуміння поезії як „мислення образами“ і формула, що з такого розуміння витікала, — „поезія = образності“ видимо не відповідали фактам і суперечили нацхеркненим загальним принципам. Ритм, звуки, синтаксис — все це, при такому погляді, ставало другорядним, не характерним для поезії і мусило випадати з системи¹⁾. Символісти, прийнявши загальну теорію Потебні, бо вона виправдувала панування образів-символів, не здоліли перемогти і уславлену теорію „гармонії форми й змісту“, хоч вона видимо суперечила їхньому-ж таки нахилу до формальних експериментів і осуджувала його, надаючи йому характеру „естетизму“. Відійшовши від потебніанського погляду, формалісти звільняли себе від традиційної співвідносності „форма-зміст“ і від розуміння форми, що вона є оболонка — судина, до якої наливається плин (зміст)²⁾. Факти мистецтва свідчили, що специфічність його виявляється не в самих елементах, які увіходять до твору, а в своєрідному користанні з них. Через те поняття „форми“ набувало иншого значіння і непотрібувало поруч себе жодного иншого поняття, жодної співвідносності.

Ще перед об'єднанням в „Опоязі“, 1914 р., в добі демонстративних виступів футуристів перед публікою, В. Шкловський видав брошуру „Воскрешение слова“, в якій, частково посиляючись на Потебню і Веселовського (питання про образність ще не мало тоді принципіального значіння), підносив принцип відчутності форми, як специфічну ознаку художнього сприймання. „Ми не переживаємо звичне, не бачимо його, а пізнаємо. Ми не бачимо стін наших кімнат, нам так трудно доглянути друкарську помилку в коректі, надто коли її написано добре знаною мовою, бо ми не можемо примусити себе побачити, прочитати, а не „пізнати“ звичне слово. Коли ми схочемо зробити означення „поетичного“ і взагалі „художнього“ сприймання, то, безперечно, лучимо на означення: „художнє“ сприймання — це таке сприймання, при яким переживаємо форму (може не саму тільки форму, але форму неодмінно)“. Ясно, що сприймання фігурує тут не як просте психологічне поняття (сприймання, властиве якій небудь людині), а як елемент самого мистецтва, що по-за сприйманням не існує. Поняття „форми“ з'явилось в новім значінні — не як оболонка, а як повнота, як щось конкретно-динамічне, змістовне само від себе, незалежно від будь яких співвідносностей. В цім виявляється остаточне зречення принципів символізму, для якого крізь „форму“ повинне було просвічуватися щось уже „змістовне“. Тим самим переможено і „естетизм“, як любування на деякі елементи форми, свідомо відірвані від „змісту“.

¹⁾ Загальна теорія Потебні не охоплювала тільки фактів глосолалії „заумної мови“, що не належать до мистецтва. Що до ритму, звуку, синтаксиса, як способів виображення (не образності, це Потебня розрізняв), то цим явищам уділено досить уваги і в „Записках по теорії словесности“ і в „Об'ясненнях малорус. и сродных нар. песен“. Прим. В. Х.

²⁾ Відхід від потебніанства ставиться поруч відходу від такого традиційного розуміння. Але Потебня своєю доктриною саме руйнував цю традицію. Прим. В. Х.

Але цього не вистарчало для конкретної роботи. Визнавши різницю між поетичною і практичною мовою і визнавши те, що специфічність мистецтва виявляється в особливому користанні з матеріялу, треба було конкретизувати принцип відчутності форми так, щоб він дав змогу увійти в аналіз самої форми, розуміючи її як зміст. Треба було показати, що відчутність форми постає в наслідку особливих художніх прийомів, які примушають переживати форму. Стаття В. Шкловського „Искусство как прием“ (Сборники по теории поэтического языка, выпуск II, 1917), що була свого роду маніфестом формального методу, розкрила перспективу для конкретної аналізи форми. Тут уже цілком видно відхід від Потебні і потебніянства, а значить — і від теоретичних принципів символізму. Стаття починається з заперечень проти основних тез Потебні про образність і про відношення образу до того, що має бути з'ясоване. Шкловський відзначає між иншим те, що образи майже непорушні: „Що більше вивчаєте ви епоху, то більше переконуєтеся, що образи, про які ви думали, що їх утворив даний поет, він уживав, взявши їх від інших і майже не змінивши. Вся робота поетичних шкіл сходиться на накупчення і виявлення нових способів розкладу і оброблення словесних матеріалів і, зокрема, багато більше на розклад образів, ніж на створення їх. Образи дано, і в поезії багато більше згадування образів, ніж мислення ними. Образне мислення не є, в кожному разі, те, що об'єднує всі види мистецтва або навіть всі види словесного мистецтва, не є те, чого зміна становить основу руху поезії“. Далі вказується на різницю між поетичним і прозаїчним образом. Поетичний образ визначено як один із засобів поетичної мови — засіб, однаковий завданням з иншими засобами поетичної мови: паралелізмом простим і негативним, порівнянням, повторенням, симетрією, гіперболою і т. д. Поняття образу втягалося в загальну систему поетичних засобів і втрачало свою пануючу в теорії роль. Заразом відкинено принцип художньої економії, міцно вкорінений в теорії мистецтва. Проти нього піднесено спосіб „учуднення“ (остранения) і спосіб утрудненої форми, „який збільшує труднощі і довгість сприймання, бо процес сприймання в мистецтві самоцільний — і його треба продовжити“. Мистецтво треба розуміти як спосіб руйнування автоматизму в сприйманні, за мету образу визнано не наближення значіння його до нашого розуміння, а створення особливого сприймання предмету, створення „бачення“ його, а не „пізнавання“, звідси — звичайний звязок образу з учудненням¹⁾.

Розрив з потебніянством остаточно сформулював В. Шкловський в статті „Потебня“ (Поэтика. Сборники по теории поэтического языка Птгр., 1919). Ще раз повторено, що образність, символічність не становить специфічної відміни поетичної мови від прозаїчної (практичної): „Мова поетична відрізняється від мови прозаїчної відчутністю свого побудування. Відчуватися може або акустична,

¹⁾ Весь цей маніфест В. Шкловського, як і теорія символістів, за вихідний пункт має Потебню все таки (навіть теза ніби то В. Шкловського „образи майже непорушні“ є вихоплена з формули Потебні „образи поглядно-непорушні, а застосування змінне“) і є тільки випадком неповного використання доктрини Потебні, перекручення її, наслідком „доторкання“, а не „проникнення“, Прим. В. Х.

аби вимовляльна, або семасіологічна сторона. Але часом відчутна не будова, а розклад слів. Одним із засобів створити відчутне, переживане в самій своїй тканині побудування є поетичний образ, тільки одним із засобів... Створення нової поезики треба почати з фактичного, на масових фактах побудованого визнання, що існує „прозаїчна“ і „поетична“ мови, яких закони різні, і з аналізу цих різниць.

Цю статтю слід вважати за підсумок початкового періоду роботи формалістів. Головне досягнення цього періоду полягало в установленні низки теоретичних принципів, що стали робочими гіпотезами для дальшого конкретного дослідження фактів, і в спростованні ходячих теорій, оснований на потєбніянстві. Як видно з наведених статтів, формалісти намагалися головню не вивчати так звану форму і не винайти особливий „метод“, а довести те, що словесне мистецтво треба вивчати в його специфічних рисах і що для того доконче треба виходити з різниці функцій поетичної і практичної мови. Що до „форми“, то формалістам важно було тільки обернути значіння цього заплутаного терміну так, щоб він не заважав постійною своєю асоціацією з поняттям „змісту“, ще гірше заплутаним і цілком не науковим. Важливо було знищити традиційну співвідносність і тим збагатити поняття форми на нові значіння. В дальшій еволюції далеко більшу вагу мало поняття „прийому“, бо воно безпосередньо витікало з визнання різниці між поетичною і практичною мовою¹⁾.

4

Початкова стадія теоретичної роботи була перейдена. Були назначені загальні теоретичні принципи, що з їх допомогою можна було орієнтуватися в фактах. Тепер треба було підійти ближче до матеріялу і конкретизувати самі проблеми. В центрі стояли питання теоретичної поезики, тільки в загальних рисах начеркнені в перших роботах. Від питання про звуки вірша, яке, власне, мало значіння ілюстрації до загальної тези про різницю між поетичною і практичною мовою, треба було перейти до загальної теорії віршу; від питання про засіб взагалі — до вивчення засобів композиції, до питання про сюжет і т. д. Поряд питання про Потєбню поставало питання, як ставитися до поглядів О. Веселовського і до його теорії сюжету.

Натурально, що в цей момент формалісти брали літературні твори тільки як матеріял для перевірення і ствердження теоретичних тез — незалежно від питання про традиції, про еволюції і ин... Важливо було добитися як-найширшого охоплення матеріялу, встановити свого роду „закони“ і зробити попередній огляд фактів. Таким способом формалісти не потребували більше вдаватися до абстрактних

¹⁾ Розрив з потєбніянством, який остаточно сформулював В. Шкловський, як каже автор, виявився в визнанні (?) потєбніянської тези, що „одним із засобів створити відчутне, переживане в самій своїй тканині побудування є поетичний образ“, тільки своєрідно сформульованої.

А от „робоча гіпотеза“ про мову поетичну й практичну, повертаючи нас до блаженної пам'яті шкільної теорії словесности Белорусова, дійсно вказує на розрив, але, здається, не академічного наукового характеру, а „для пропаганди“, в момент бойових дій. Прим. В. Х.

передумов і, з другого боку, опановували матеріал, не гублячись у деталях.

Найбільше значіння в цім періоді мають роботи В. Шкловського з теорії сюжету й роману. На дуже розмаїтій матеріалі — казки, східні повісті, „Дон-Кихот“ Сервантеса, Толстой, „Тристрам Шенди“ Стерна і ин. — Шкловський демонструє наявність особливих прийомів „сюжетоскладання“ і їх зв'язок з загальними прийомами стилю. Не вдаючись у деталі, за які треба говорити не в загальній статті про формальний метод, а в спеціальних роботах, я спинюся тільки на тих пунктах, які мають теоретичне значіння незалежно від питання про сюжет і від яких є сліди в далій еволюції формального методу.

В першій з цих робіт Шкловського — „Связь приемов сюжето-сложения с общими приемами стиля“ („Поэтика, 1919) є чимало таких пунктів. По-перше, саме твердження, що існують окремі прийоми сюжетоскладання, ілюстроване величезним числом прикладів, змінювало традиційне уявлення, що сюжет є з'єднання ряду мотивів, і переклало його з царини тематичних понять в царину понять конструктивних. Тим самим поняття сюжету набувало значіння, що не накривалося з поняттям фабули, а саме сюжетоскладання природньо входило в сферу формального вивчення як специфічна особливість літературних творів. Поняття форми збагачувалося на нові ознаки і, поволі позбуваючись своєї давнішої абстрактності, одночасно втрачало і своє принципіально-полемічне значіння. Ставало ясно, що поняття форми поволі починало накриватися для нас з поняттям літератури як такої — з поняттям літературного факту. Далі велике теоретичне значіння мало встановлення аналогії між прийомами сюжетоскладання і прийомами стилю. Звичайне в епосі східчає побудування ставало в один ряд із звуковими повтореннями, з тавтологією, тавтологічним паралелізмом, повтореннями і т. д. — як загальна ознака словесного мистецтва, збудованого на подробенні, гальмуванні. Таким способом, три удари Роланда по каменеві („Пісня про Роланда“) і подібні потріпні повторення, звичайні в казкових сюжетах, зіставлено, як однородні явища, з уживанням синонімів у Гоголя, з такими мовними утвореннями як „куди-муди“, „плюшки-млюшки“ і т. д. „Всі ці випадки загаяного, східчає побудування, звичайно, не зводять до купи, і кожний такий випадок стараються з'ясувати окремо“.

Тут ясно виявляється намагання ствердити єдність прийому на розмаїтому матеріалі. Тут таки відбулося характерне зіткнення з теорією Веселовського, що звертався в таких випадках не до теоретичної, а до історико-генетичної гіпотези і з'ясовував епічні повторення механізмом первісного викання (амебейний спів). Таке з'ясування, навіть коли воно справедливе як генетичне, не пояснює цього явища як факту літературного. Загального зв'язку літератури з побутом, що був для Веселовського і інших заступників етнографічної школи способом з'ясовувати особливості казкових мотивів і сюжетів, Шкловський не заперечує, а тільки не приймає його на з'ясування цих особливостей як літературного факту. Генезис може висвітлити тільки походження — не більше, а поетиці важно вяснити літературну

функцію. Генетична точка зору не зважає саме на прийом, як своєрідне користання з матеріалу, не зважає на добір побутового матеріалу, не зважає на його трансформацію, його конструктивну роль, не зважає, нарешті, на те, що побут зникає, а літературна його функція залишається, не як простий пережиток, а як літературний прийом, що зберігає своє значіння і незалежно від зв'язку з побутом. Характерно, що Веселовський суперечить сам собі, вважаючи авантури грецького роману за цілком стилістичний прийом¹).

„Етнографізм“ Веселовського зустрів зрозумілу одсіч з боку формалістів — як ігнорування специфічності літературного прийому, як заміна теоретичної і еволюційної точки зору на точку зору генетичну. Його погляд на „синкретизм“, як на явище тільки первісної поезії, зроджене побутом, підпав пізніше критиці в роботі Б. Казанського (доповідь, читана в Інституті Історії Мистецтв); Казанський стверджував наявність в самій природі кожного мистецтва синкретичних тенденцій, які в деякі періоди виявляються особливо різко, і тим усував „етнографічну“ точку зору. Натурально, що формалісти не могли погодитися з Веселовським і тоді, коли він звертався до загальних питань літературної еволюції. Із зустрічі з потєбніанством з'ясувалися основні принципи теоретичної поетики²), із зустрічі з загальними поглядами Веселовського і його прихильників повинні були, натурально, визначитися погляди формалістів на літературну еволюцію і значить — на побудування історії літератури.

Початок цьому і зроблено в тій самій статті Шкловського. Зустрівшись з формолою Веселовського, побудованою на тім таки, в широкому розумінні, етнографічному принципі, — „нова форма являється для того, щоб виразити новий зміст“, Шкловський підносить іншу точку зору: „мистецький твір сприймається на тлі і способом асоціювання з іншими творами мистецтва. Форма твору мистецтва визначається відношенням до інших форм, що існували вперед від нього... Не пародія тільки, але й кожний взагалі твір мистецтва створюється як паралель і протиставлення до якого небудь зразка. Нова форма приходить не на те, щоб виразити новий зміст, а на те, щоб заступити стару форму, що вже втратила свою художність“. Для зміцнення цієї тези Шкловський послуговується вказівкою Б. Христіансена на особливі „диференціальні відчуття або відчуття різниць“ — цим доводиться характерний динамізм мистецтва, котрий виявляється в постійних порушеннях утворюваного канону. Наприкінці статті Шкловський наводить цитату з Ф. Брюнет'єра, що „з усіх впливів, які діють в історії літератури, головний — вплив твору на твір“ і що

¹) Веселовський не суперечить у цім випадку сам собі. Потєбня („Колядки и щедровки“, II том „Объяснений малорус. и сродн. нар. песен“) одночасно з етюдом про колядки Веселовського давно встановив, стоячи власне на генетичному погляді, як побут зникає, а „літературна його функція“ залишається, як „літературний прийом, зберігаючи своє значіння і незалежно від зв'язку з побутом“, що зродив його. Прим. В. Х.

²) Поетика Потєбні, „теоретична“ на думку Жирмунського і формалістів, — наскрізь історична, оскільки вона, перш за все, спинається на генезі прийомів поетичного мислення, ідучи від фактів мови через форми народної поезії до творів майстрів слова. Прим. В. Х.

„не слід без користи помножати причини або на тій підставі, що література є вираз суспільства, змішувати історію літератури з історією звичаїв. Це — дві цілком відмінні речі“.

Ця стаття назначала, таким способом, вихід з обсягу теоретичної поетики в історію літератури. Початкове уявлення форми ускладнялося новими рисами еволюційної динаміки, безнастанної змінності. Перехід до історії літератури був наслідком не простого поширення тем дослідження, а наслідком еволюції поняття форми. Виявилось, що літературний твір сприймається не як ізольований — форма його відчувається в тлі інших творів, а не сама від себе. Через те формалісти остаточно вийшли за межі того „формалізму“, який розуміють як виготовлення схем і класифікацій (звичайне уявлення про „формальний метод“ в малю освідомлених критиків) і який так широко застосовують деякі схоласти, що завжди радо зустрічають всяку догму. Цей схоластичний формалізм ні історично, ні по суті не зв'язаний з роботою „Опояза“ — і ми за нього не відповідаємо, а навпаки ми найнепримиренніші і принципиальні його вороги.

5

До історико-літературних робіт формалістів я звернуся далі, а тепер скінчу огляд тих теоретичних принципів і проблем, що містяться в роботах „Опояза“ ранішого періоду. В статті Шкловського, за яку я вже казав, є ще одно поняття, що відіграло велику роль в дальшій вивченні роману — поняття „мотивування“. Встановлення різних прийомів сюжетоскладання (східчає побудування, паралелізм, об'ямування, нанизування і ин.) показало різницю між елементами конструкції твору і елементами, що становлять його матеріал, — фабулу, вибір мотивів, героїв, ідей і т. д. Цю різницю найдужче підкреслювано в роботах цього періоду, бо головне завдання було — встановити єдність якого-небудь конструктивного прийому на розмаїтому матеріалі. Стара наука орудувала самим тільки матеріалом, розуміючи його як „зміст“ і приділяючи все инше до „зовнішньої форми“, цікавої тільки аматорам або зовсім не цікавої.¹⁾ Звідси наївне і зворушливе „естетство“ наших старих критиків і істориків літератури, що вбачали в поезіях Тютчева „недбалу форму“, а в Некрасова або в Достоевського — просто „погану форму“. Порятунком був у тім, що „форму“ даровано їм за глибину мислів або настроїв. Натурально, що в часі боротьби і полеміки проти таких традицій формалісти скерували всі свої зусилля на те, щоб показати значіння саме конструктивних прийомів, а все инше відсунути в бік як мотивування. Говорячи за формальний метод і його еволюцію, треба завжди мати на увазі, що багато принципів, що їх піднесли формалісти в роки завзятої боротьби з супротивниками, мали значіння не тільки наукових принципів, але й гасел, парадоксально загострюваних заради пропаганди й протиставлення. Не зважати на цей факт і ставитися до робіт „Опояза“

¹⁾ Потебня відносив вибір мотивів героїв, постатей дівчих осіб і ин. не до змісту, а до внутрішньої форми, яка, за висловом формалістів, робить тканину побудування відчитною („Мисль і язык“, гл. X).

1916—21 р.р. як до робіт академічного характеру — значить ігнорувати історію¹⁾.

Поняття мотивування дало формалістам змогу підійти ще ближче до літературних творів (зокрема до роману й новели) і спостерігати деталі побудовання. Такий є зміст двох дальших робіт В. Шкловського — „Развертывание сюжета“ і „Тристрам Шенди“ Стерна и теория романа“ (окремі видання „Опояза“ 1921 р.). В обох роботах Шкловський слідить за відношенням між прийомом і мотивуванням — і „Дон-Кихота“ Сервантеса і „Тристрама Шенди“ Стерна бере він поза проблемами історії літератури, як матеріал для вивчення конструкції новели й роману. В „Дон-Кихоті“ він вбачає перехідний момент від збірника новел (типу „Декамерона“) до роману з єдиним героєм, побудованого на прийомі нанизування, для якого мотивуванням є подорож. Саме цей роман вибрано тим, що в нім прийом і мотивування ще не так сплелися, щоб утворити цілком мотивований, у всіх частинах злотований роман. Матеріал часто просто вставлено, а не влютовано — прийоми сюжетоскладання і способи розгортання конструкції матеріалом виступають виразно, тим часом як дальший розвиток конструкції іде „до чим раз тіснішого входження вставленого матеріалу в саме тіло роману“. На аналізі того, як утворено „Дон-Кихота“, Шкловський, між іншим, показує нестійкість героя і приходить до висновку, що сам „тип“ його з'явився як результат діяння конструкції роману“. Так підкреслювано панування конструкції, сюжету над матеріалом.

Зрозуміло, що для висвітлення таких теоретичних проблем не цілком мотивоване мистецтво або таке, що навмисно знищує мотивування й оголює конструкцію, є найкращий матеріал. Саме існування творів з умисне розкритою конструкцією промовляє на користь цих проблем, стверджуючи важливість їх поставлення і реальність їх значіння. Ба й самі ці твори давалися з'ясувати саме в світлі цих теоретичних проблем і принципів. Так власне і сталося з „Тристрамом Шенди“ Стерна. Роман цей, дякувати роботі Шкловського, не тільки ілюстрував теоретичні тези, але й сам набрав нового значіння і знов притяг до себе увагу. На тлі інтересу до конструкції роман Стерна явився як сучасна річ — за Стерна почали говорити й ті, хто доти не бачив в його романі нічого, окрім нудної балаканини та курйозів або дивився на нього з точки зору „сентименталізму“, з яким Стерн так само не має нічого спільного, як Гоголь з „реалізмом“.

Спостерігаючи у Стерна умисне розкриття конструктивних прийомів, Шкловський каже, що „у нього педалізована сама конструкція роману, у нього усвідомлення форми через порушення її і становить зміст роману“. В кінці роботи Шкловський формулює різницю між сюжетом і фавбулою: „Поняття сюжета дуже часто змішують з описом подій — з тим, що пропоную умовно назвати фавбулою. Справді фавбула є тільки матеріал для сюжетного оформлення. Отже сюжет „Євгенія

¹⁾ Потебня і його школа знають ці факти історії. В Потебні з цього приводу наведений характерний вислів Гете: „Sie peitschen Dreck, ab nicht daraus Kremer gehen wollen“. (Вони збивають болото, чи не вийде з того сметанка). „Парадоксальне загострення“ за-ради пропаганди, поряд виступів футуристів, дається цілком визначити франц. словом epater. Але тоді що-ж то за пропаганда і яке її відношення до науки? Прим. В. Х.

Онегіна“ не роман героя з Татяною, а сюжетне оброблення цієї фабули, переведене впровадженням перебиваючих відступів... Форми мистецтва з'ясовуються своєю художньою закономірністю, а не побутовим мотивуванням. Гальмуючи дію роману не впровадженням розлучників, напр., а простим переставленням частин, художник тим показує нам естетичні закони, які лежать за обома прийомами композиції“.

В зв'язку з питанням про конструкцію новели була написана і моя стаття „Как сделана „Шинель“ Гоголя“ („Поетика“ 1919 р.), яка ставить поряд проблеми сюжету проблему оповіди („сказа“) — проблему конструкції на основі оповідальної манери оповідача. В цій статті я старався показати, що Гоголівський текст „складається з живих мовних уявлень і мовних емоцій“. Що слова й речення вибрані й зчеплені в Гоголя за принципом виразливої оповіди, при якій найбільша роль належить артикуляції, міміці, звуковим жестам і т. д. З цієї точки зору розібрано композицію „Шинели“, збудовану на зміні комічної оповіди (з анекдотами, каламбурами і ин.) на сентиментально-мелодраматичну декламацію, що надає повісті характеру гротеска. В зв'язку з цим кінець „Шинели“ трактовано як апофеоз гротеска — щось подібне до німої сцени „Ревізор“. Виявилося, що традиційні міркування про „реалізм“ і „романтизм“ Гоголя непотрібні і нічого не з'ясовують.

Проблема вивчення прози була таким способом зсунена з мертвої точки. Визначилася різниця між поняттям сюжету, як конструкції, і поняттям фабули, як матеріалу; вияснилися типові прийоми сюжетоскладання, що одкривало перспективу для роботи коло історії і теорії роману; поряд того встала проблема оповіди як конструктивного принципу позасюжетної новели. Вплив цих робіт позначився на багатьох дослідках, що з'явилися останніми роками і належать особам, безпосередньо з „Опоязом“ не зв'язаним.

6

Разом з поширенням і поглибленням теоретичних проблем йшла природня диференціація роботи — тим більше, що в складі „Опояза“ появилися нові особи, які перед тим працювали окремо або тільки починали працювати. Основна диференціація йшла по лінії прози й віршу. Противно до символістів, що старалися тоді стерти і в теорії і на практиці межі між віршем і прозою і пильно вишукували для того метру в прозі (А. Білий), формалісти гостро розмежовували ці відміни словесного мистецтва.

З попереднього розділу видно, як інтенсивно йшла робота коло вивчення прози. На цій полі формалісти були починателями, коли не числити деяких західних робіт, згідних з нами в окремих спостереженнях над матеріалом (напр. W. Dibelius — „Englische Romankunst“ 1910), але далеких від наших теоретичних проблем і принципів. В роботі коло прози, ми почувалися майже незв'язаними традиціями. З віршем справа стояла трохи инакше. Величезна кількість робіт західних і російських теоретиків, практичні і теоретичні експерименти символістів, суперечки за поняття ритму й метру, що зродили 1910 — 17 р. р.

цілу окрему літературу, нарешті поява нових віршових форм у футуристів — все це не полегшувало, як утрудняло вивчення віршу й поставлення проблем. Замість вернутися до основних питань багато дослідників почали вивчати спеціальні питання метрики або намагалися упорядкувати призбирані системи й погляди. Тим часом теорії віршу в широкому розумінні цього слова не було: не були теоретично освітлені ні проблеми віршового ритму, ні зв'язок ритму з синтаксою, ні питання про звуки віршу (формалісти вказали тільки деякі лінгвістичні передумови), ні віршова лексика й семантика і т. д. Інакше сказати, проблема віршу як такого оставалася, власне, неясною. Треба було відійти від окремих проблем метрики і підійти до віршу з якогось більш принципового становища. Треба було перш за все поставити проблему ритму так, щоб вона не впиралася в метрику, а щоб обняла найважливіші сторони віршової мови.

Тут, як і в попередньому розділі, я стану на проблемі віршу тільки в тій мірі, в якій розроблення її вело до нових теоретичних поглядів на словесне мистецтво або на природу віршової мови. Початок зробила робота О. Брика „О ритмико-синтаксических фигурах“, що була відчитана 1920 року в „Опоязі“, але осталася не тільки ненадрукована, а навіть, здається, й ненаписана. Робота ця демонструвала наявність у вірші стійких синтаксичних утворень, нерозірвано зв'язаних з ритмом. Тим поняття ритму втрачало свій абстрактний характер і заходило у зв'язок з самою мовною тканиною віршу — з фразою. Метрика відступалася на другий план, при ній залишалася значіння віршової письменності, абетки. Цей крок мав таку саму вагу для вивчення віршу, як мало вагу для вивчення прози зв'язати сюжет з конструкцією. Виявлення ритміко-синтаксичних фігур остаточно збивало розуміння ритму як зовнішнього додатку, як чогось такого, що остається на поверхні мови. Теорія віршу виходила на дорогу розроблення ритму як конструктивної основи віршу, яка визначає собою всі його елементи — так акустичні, як і не акустичні. Розкривалася перспектива якоїсь вищої теорії віршу, супроти якої метрика повинна була зайняти місце елементарної пропедевтики. Символісти і теоретики школи А. Білого, про всі їх намагання, не спромоглися стати на цю дорогу саме через те, що для них питання метрики як такої все таки стояли в центрі.

Однак робота Брика тільки натякала на можливість нової путі — сама від себе вона, як і перша його стаття („Звуковые повторы“), обмежилася на демонстрації прикладів і на розподілі їх по групах. Від неї можна було йти і до нових проблем, і до простої класифікації й каталогізації або систематики матеріалу, власне з формальним методом не зв'язаної. Саме до цього типу робіт належить книга В. Жирмунського „Композиция лирических стихотворений“ („Опояз“, 1921). Не пристаючи на теоретичні принципи „Опоязу“, Жирмунський зацікавився формальним методом тільки як одною з можливих наукових тем — як способом розподілу матеріалу по різних групах і рубриках. Так розуміючи формальний метод, нічого іншого, певна річ, не можна зробити: беруть яку небудь зовнішню ознаку із її становища матеріал розкладають по групах. Звідси — незмінно класифікаційний і учбовий характер усіх теоретичних

робіт Жирмунського. В загальній еволюції формального методу роботи цього типу не мають принципіального значіння, відзначаючи собою тільки тенденцію (історично, очевидно, неминучу) надати формальному методу академічного характеру. Тому не дивно, що згодом Жирмунський цілком віддалився від „Опоязу“: в своїх дальших роботах (найбільше в передньому слові до перекладу книжки О. Вальцеля „Проблема форми в поезії“ 1923 р.) він не раз заявляв, що не годиться з його принципами.

В певному зв'язку з роботою Брика про ритміко-синтаксичні фігури з'явилася моя книга „Мелодика стиха“ (Опояз, 1922), підготована інтересом до вивчення віршу в його звучанні і цим зв'язана з багатьма західними роботами (Сивере, Саран та ін.). Я виходив з того, що стилі розрізняють звичайно на основі лексики — „через те саме ми відступаємося від віршу як такого і маємо до діла з поетичним язиком взагалі. Конче треба знайти щось, що було-б зв'язане з віршовою фразою і, разом з тим, не відводило-б нас від віршу як такого, — що стояло-б на межі між фонетикою й семантикою. Це „щось“ є синтакса“.

Ритміко-синтаксичні явища розглянено тут не самі від себе, а в зв'язку з проблемою конструктивного значіння віршової і мовної інтонації. Мені найголовніша річ була піднести поняття домінанти, що організує який небудь поетичний стиль, і відокремити поняття „мелодики“ як системи інтонування від поняття загальної „музичності“ віршу. З цього погляду я запропонував розрізняти в ліриці три головні стилі: декламативний (ораторський), виспівний (напевний) і говірний. Вся книга присвячена на вивчення мелодійних особливостей виспівного стилю — на матеріялі з лірики Жуковського, Тютчева, Лермонтова й Фета. Уникаючи твердих схем, я кінчав книгу твердженням, що „в науковій роботі маю за річ найбільшої ваги не встановлення схем, а уміння бачити факти. Теорія конче потрібна на це, бо саме від її світла факти стають видні — ц. т. справді робляться фактами. Але теорії гинуть або міняються, а факти, за їх допомогою знайдені, залишаються“.

Традиція спеціально-метричних студій ще діяла серед теоретиків, зв'язаних з символізмом (А. Білий, В. Брюсов, С. Бобров, В. Чудовський і ін.), але поволі виходила на дорогу достотних статистичних обчислень і втрачала свій принципіальний характер. В цім велико заважили метричні досліди Б. Томашевського, завершені і його підручником „Русское стихосложение“ (1924 р.). Отже метрика відходила на другий план — як помічна дисципліна з дуже обмеженою сферою проблем, а на перше місце ставала теорія віршу в цілості. Начеркнене всім попереднім розвитком формального методу намагання поширити й збагатити уявлення про віршовий ритм, зв'язавши його з конструкцією віршового язика¹⁾, позначилося вже на статті Б. Томашевського „Пятистопный ямб Пушкина“ (1919 р. — надруковано в збірнику „Очерки по поэтике Пушкина“, Берлін, 1923), де зроблено спробу вийти з обсягу метра в язик. Звідси — головне твердження,

¹⁾ Цей зв'язок ритмічних і синтаксичних одиниць давно встановлено (Потебня, Об'яснення малор. и ср. нар. п. т. II). Прим. В. Х.

скероване проти А. Білого і його школи: „завдання ритму — не додержання фіктивних тонів, а розподіл експіраторної енергії в межах єдиної хвилі — віршу“. З цілковитою принципіальною ясністю намагання це висловлено в його - ж таки статті: „Проблема стихотворного ритма“ („Литературная Мысль“, вип. II, 1922 г.).

В цій статті давніше протиставлення ритму й метру усунено тим, що поняття віршового ритму поширено на ряд мовних елементів, що беруть участь в побудованні віршу: поряд ритму „словесно-ударного“ появляється ритм „інтонаційно-фразовий“ і ритм „гармонійний“ (алітерації і ин.). Отже поняття віршу ставало поняттям особної мови, що не підганяється під яку-небудь метричну форму, противлячись їй і утворюючи „ритмічні відхилення“ (погляд, який продовжує захищати В. Жирмунський в своїй новій роботі — („Введение в метрику“ 1925 р.), а цілком бере участь в утворенні віршу. „Віршова мова є мова організована в своїм звучанні. Але оскільки звучання є явище складне, канонізується тільки один який-небудь елемент звучання. Так, в класичній метриці канонізованим елементом звучання були наголоси, які класична метрика і впорядковує згідно з своїми правилами... Та аби лиш трохи захитався авторитет традиційних форм, як уперто з'являється думка, що природа віршу не вичерпується цими первісними ознаками, що живе вірш також і другорядними ознаками звучання, що поряд метру є ритм, який можна пізнати, що можна писати поезії, додержуючись тільки цих другорядових його ознак, що мова може звучати як віршова і без додержання метру“. Стверджується важливість поняття „ритмічного імпульсу“ (яке фігурувало вже в роботі Брика) як загально ритмічного завдання: „Ритмічні прийоми можуть в неоднаковій мірі брати участь в утворенні художньо-ритмічного вражіння, в окремих творах може переважати один який-небудь прийом; один який-небудь засіб може бути домінантою. Напрямованість на який-небудь ритмічний прийом визначає характер конкретного ритму твору, і з цього погляду вірші можна класифікувати на акцентно-метричні (напр., опис бою в „Полтаві“), вірші інтонаційно-мелодійні (вірші Жуковського), вірші гармонійні (типові для останніх років російського символізму)“. Віршову форму, коли так її розуміти, не протиставимо до якогось окремого від неї „змісту“, що трудно дається вкласти в цю „форму“, а розумімо як дійсний зміст віршової мови. Таким способом, поняття форми, як і в давніших роботах, виступало в новім значінні повноти.

7

Нові проблеми загальної теорії віршового ритму і мови піднесені були і в новій книзі Р. Якобсона — „О чешском стихе“ (збірники по теорії поетич. яз., вип. 5. 1923). Проти теорії „безумовної відповідності віршу духові мови, несупротивлення форми матеріялові“ поставлено „теорію організованого насильства поетичної форми над мовою“. В питання про різницю між фонетикою мови практичного і фонетикою мови поетичного внесено характерну поправку: вказано, що дисиміляція плавних, якої, на думку Л. Якубинського, нема в

поетичним мові протилежно до практичного¹⁾, можлива в обох, але в практичній вона „зумовлена“, а в поетичній „сказати-б, оцінена, ц. т. це по суті два різних явища“. Окрім того вказано на принципову різницю між емоціональним і поетичним мові (про що вже говорилося і в першій роботі Якобсона — „Новейшая русская поэзия“ 1921 р.): „Поэзия может использовать методы эмоционального языка, але тільки для своєї мети. Ця подібність між обома мовними системами і це використання поетичного мові з навичних мовних емоціональних засобів часто спричиняє ототожнення поетичного мові з емоціональним. Таке ототожнення помилкове, бо не береться до уваги корінна функціональна різниця між обома мовними системами“. Через те Якобсон відкидає спроби Граммона і інших дослідників віршу вдаватися для з'ясування звукових утворень до теорії звуконаслідування або до встановлення емоціонального зв'язку між звуками і образами або ідеями: „Звукове утворення не завжди звукоподібне утворення, а звукоподібне утворення не завжди послуговується методами емоціонального мові“. Книга Якобсона тим і характерна, що раз-у-раз виходить за межі своєї спеціальної теми (просодія чеського віршу) і освітлює загальні питання теорії поетичного мові і вірша. Так, в кінець книжки вставлено цілу статтю за Маяковського, яка доповнює собою давнішу роботу Якобсона за Хлебникова.

В своїй роботі про Ганну Ахматову (1923 р.) я теж пильнував переглянути основні теоретичні питання, зв'язані з теорією віршу: питання про ритм у зв'язку з синтаксою і інтонацією, питання про звуки мові в зв'язку з артикуляцією, нарешті — питання про віршову лексику і семантику. Посилаючись на книгу Ю. Тинянова, що тоді підготовлювалася, я вказував на те, що „взяте до віршу слово ніби виймається з звичайної мови, оточається атмосферою нового сенсу, сприймається на тлі не мови взагалі, а мови саме віршової“, і на те, що утворення бічних сенсів, які мають звичайно словесні асоціації, становить головну особливість віршової семантики.

На той час, за який я говорю, початковий зв'язок формального методу з лінгвістикою значно ослаб. Диференціація проблем остільки визначилася, що спеціальної помочи лінгвістики, надто лінгвістики психологічного напрямку, ми вже не потребували²⁾. Навпаки, деякі роботи лінгвістів на полі вивчення поетичного стилю спричинялися до принципових заперечень з нашого боку. Поява в цей момент книги Ю. Тинянова „Проблема стихотворного языка“ (Academia, 1924) підкреслила різницю між психологістичною лінгвістикою і вивченням поетичного мові і стилю. Книга ця розкрила тісний зв'язок між значінням слів і віршовою констrukцією, наново збагативши уявлення про ритм віршу і вивісивши формальний метод на дорогу вивчення не

¹⁾ Під цей час Л. Якубинський уже сам вказує на надмірну сумарність поняття „практичний мові“ і на кінцеву потребу розчленувати його по функціях (розмовний, науковий, ораторський і ин. — див. його статтю „О диалогической речи“ в збірнику „Русская речь“ 1923 р.).

²⁾ Справедливіше не шукали і не знайшли її, роблячи своє перевідкриття. А воно є і в лекціях Потебні і в лінгвістичному давньому досліді Овсянко-Куликовського — „К истории культа Агни“, з приводу сеневої особливості віршової мови“ (Переклади і інтерпретація гімнів Ріг-веди). Прим. В. Х.

тільки акустичних і синтаксичних, а й сенсових особливостей віршової мови. В передньому слові Тинянов каже: „Вивчення віршу останніми часами зробило великі успіхи; без сумніву воно має розвинутися в близькому прийдешньому на цілу галузь, хоча плановий початок цього вивчення всі пам'ятають. Але окремо від цього вивчення стоїть питання поетичного язика й стиля. Вивчення в цій галузі відосібнені від вивчення віршу; маємо враження, що і сам поетичний язик і стиль не зв'язані з віршом, від нього не залежать. Поняття „поетичного язика“, не-що давно видвижене, перебуває тепер кризи, спричинену без сумніву широкістю, неокресленістю обсягу і змісту цього поняття, ґрунтованого на психолого-лінгвістичній базі“.

Серед загальних питань поезики, наново знятих і освітлених цією книгою, велике принципове значіння має питання, як розуміти „матеріал“. Звичайно протиставлено це поняття до поняття „форми“, через що обидва ці поняття втрачали частину свого значіння, немов заступаючи собою тільки словесно давніше протиставлення „форми“ й „змісту“. На ділі, як я вже казав, поняття форми в устах формалістів набрало значіння повноти і через те зіллялося з уявленням про художній твір в його цілості, не потребуючи для себе ніяких протиставлень опріч іншого роду форм, які не мають художнього значіння. Тинянов вказує на те, що матеріал словесного мистецтва не однородний і не однозначний, що „один момент можна піднести коштом інших, від чого ці останні деформуються, а часом падають до рівня нейтрального реквізиту“. Звідси — висновок: „Поняття „матеріалу“ не переходить меж форми — воно теж формальне: змішувати його з позаконструктивними моментами — помилка“. При тім поняття форми ускладнене ознакою динамізму: „Єдність твору не є замкнена симетрична цілість, а розгортана динамічна суцільність (целостность): між її елементами нема статичного знаку рівності й додавання, але завжди є динамічний знак співвідносності й інтеграції. Форму літературного твору мусимо усвідомити як динамічну“.

Що до ритму, то він трактований в цій книзі як основний конструктивний чинник віршу, що обіймає всі елементи віршу. За об'єктивні ознаки віршового ритму визнані єдність і тіснота ритмічного ряду, безпосередньо зв'язані одна з одною. Наново стверджено принципову різницю між віршем і прозою: „орієнтація віршу на прозу є встановлення єдності і тісноти ряду на незвичайному об'єкті і через те не стирає істоти віршу, а навпаки підносить її з новою силою... Усякий елемент прози, коли його впровадити до віршового ряду, обертається в вірші своїм іншим боком, функціонально піднесеним, і тим дає одразу два моменти: підкреслений момент конструкції — момент віршу — і момент деформації незвичайного об'єкта“. Далі поставлено питання про семантику: „Чи не маємо ми у вірші деформованої семантики, якої через те не можна вивчати, відтягаючи мову від її конструктивного принципу?“ На це питання відповідає ціла друга частина книги, встановлюючи найтісніший зв'язок між чинниками ритму й семантикою. Виявляється, що для словесних уявлень найголовнішу вагу має те, що вони є члени ритмічних єдностей: „Ці члени є в міцнішому й тіснішому зв'язку, аніж у звичайній мові: між словами виникає співвідношення по положенню“, чого не буває в прозі.

Таким способом відхід формалістів від теорії Потебні і зв'язаних з нею висновків здобув нову підставу, а перед теорією віршу розкрилися нові перспективи. Робота Тинянова показала можливість захоплення нових проблем і дальшої еволюції. Стало цілком ясно і для сторонніх Опоязові, що суть нашої роботи не в тім, щоб установити якийсь непорушний „формальний метод“, а в тім, щоб вивчати специфічні особливості словесного мистецтва, що річ не в методі, а в предметі вивчення. Тинянов ще раз сформулював це: „предметом вивчення, яке претендує бути вивченням мистецтва, повинне бути те специфічне, що відрізняє його від інших галузів інтелектуальної діяльності, роблячи з них матеріал для себе або знаряддя. Кожний твір мистецтва являє складне взаємодіяння багатьох факторів; значить, завдання дослідів в тім, щоб означити специфічний характер цього взаємодіяння“.

8

Вище я вже відзначив момент, коли поряд теоретичних проблем натурально постало питання про рух і зміну форм — ц. т. питання літературної еволюції. Виникло воно в зв'язку з переглядом поглядів Веселовського на казкові мотиви й прийоми, а відповідь на нього („нова форма являється не на те, щоб виразити новий зміст, а на те, щоб заступити стару форму“) явилася як наслідок нового розуміння форми. Форма, яку ми розуміли як сам зміст, що безнастанно міняється залежно від давніших зразків, природньо вимагала, щоб ми підходили до неї без абстрактних, раз назавжди приготованих класифікаційних схем, а щоб брали до уваги її конкретний історичний сенс і значіння. Утворилася свого роду подвійна перспектива: перспектива теоретичного вивчення (як „Развертывание сюжета“ Шкловського, як моя „Мелодика стиха“) з якою-небудь теоретичною проблемою в центрі і з притягненням до неї найрозмаїтшого матеріалу, і перспектива історичного вивчення — вивчення літературної еволюції, як такої. З'єднання цих двох перспектив явилось органічним наслідком розвою формального методу і поставило перед ним чимало нових і дуже складних проблем, з яких багато нині ще не вияснилося і навіть не зовсім визначилося.

Річ у тім, що місце давнішого змагання формалістів фіксувати який-небудь конструктивний прийом і встановити його єдність на широкому матеріалі заступило змагання диференціювати це узагальнене уявлення, зрозуміти конкретну функцію прийому в кожному данім випадку. Це поняття функціональної важливості (значимості) поволі вийшло на перший план і ускладнило собою давніше поняття прийому. Таке диференціювання власних загальних понять і принципів характерне для цілої еволюції формального методу. В нас нема таких загальних догматичних положень, щоб вони в'язали нас по руках і не пускали до фактів. Ми не ручимо за свої схеми, коли їх спробують прикласти до незаних нам фактів, — факти можуть вимагати змін, ускладнень, спростовань. Робота коло конкретного матеріалу примусила нас зняти мову про функції і тим ускладнити поняття прийому. Теорія сама вимагала вийти в історію.

Тут ми знов зустрілися з традиціями академічної науки і з тенденціями критики. За наших студентських часів академічна історія літератури обмежувалась, переважно, на біографічному й психологічному вивченні окремих (певна річ — тільки „великих“) письменників. Зникли навіть давніші спроби будувати історію російської літератури в цілості, які показували намір завести в систему великий історичний матеріал. Однак, традиції таких побудовань (от як „история русской литературы“ А. Н. Пипина) зберігали свій науковий авторитет, тим сильніший, що наступне покоління вже не важилося братися до таких широких тем. Тим часом в цих побудованнях найбільше важили такі загальні і нікому неясні поняття, як „реалізм“ або „романтизм“ (причём уважалось, що реалізм луччий за романтизм), еволюцію розумілося як ступеневе удосконалення, як простий прогрес (від романтизму — до реалізму), наступність — як мирну передачу спадщини від батька до сина, а літератури як такої, взагалі, не було — її заступав матеріал, взятий з історії громадських рухів, з біографії і ин.

Цей примітивний історизм, відводячи геть від літератури, призвів, до того, що теоретики символізму й критики природньо відмовилися будь-якого історизму. Розвинулася література імпресіоністичних етюдів та „силуетів“, широко розіллалася „модернізація“ старих письменників, обернення їх у „вічних супутників“. Мовчки (а іноді й у голос) об'являлося, що історія письменства не потрібна.

Ми повинні були зруйнувати академічні традиції і ліквідувати тенденції журнальної науки. Проти перших ми повинні були піднести нове розуміння літературної еволюції і самої літератури — по-за поняттями прогреса і мирної наступності, по-за поняттями реалізму й романтизму, по-за стороннім літературі як специфічному рядові явищ матеріалом. Проти других ми повинні були боротися вказівкою на конкретні історичні факти, на текучість і змінність форми, на конечну потребу брати до уваги конкретні функції якогось прийому — одно слово, на різницю між літературним твором як певним історичним фактом і вільним тлумаченням його з становища сучасних літературних потреб, уподобань або інтересів. Отже основний патос нашої історико-літературної роботи повинен був бути патосом руйнування й заперечення, яким був спочатку і патос наших теоретичних виступів, що аж пізніше набрав спокійнішого характеру розроблення окремих проблем.

Ось через що перші наші історико-літературні вискази з'явилися в формі майже мимовільних тез, ставлених у зв'язку з яким-небудь конкретним матеріалом. Окреме питання несподівано виростало на загальну проблему — теорія зливалася з історією. З цього погляду характерні книжки Ю. Тин'янова — „Достоевский и Гоголь“ (Опояз, 1921 р.) і В. Шкловського — „Розанов“ (Опояз, 1921 р.).

Головною метою Тин'янова було довести, що „Село Степанчиково“ Достоевського являє собою пародію, що за першим її планом укритий другий — Гоголь і його „Переписка с друзьями“. Але це окреме питання обростає в нього цілою теорією пародії — як стилістичного прийому (стилізація — пародія) і як одного з проявів діалектичної зміни шкіл, який має велике історико-літературне значіння. В зв'язку з цим постає питання, як розуміти „наступність“ і

„традицію“—і, таким способом, підіймаються головні проблеми літературної еволюції: „Коли говорять за „літературну традицію“ або „наступність“, звичайно уявляють якусь просту лінію, що єднає молодшого заступника певної літературної гілки із старшим. Тим часом справа далеко складніша. Нема продовження простої лінії, є більше відхід, відтручування від певного пункту, — боротьба... кожна літературна наступність є насамперед боротьба, руйнування старої цілості і нове будування із старих елементів“. Уявлення літературної еволюції ускладнилося вказівкою на боротьбу, на періодичні повстання і втратило таким способом своє старе значіння мирної поступливості. На цьому тлі літературні стосунки Достоевського до Гоголя явилися як стосунки складної боротьби.

В книзі Шкловського за Розанова розгорнулася, майже в формі відступів від основної теми, теж ціла теорія літературної еволюції, відбивши на собі діяльні обговорення цього питання, що саме тоді відбувалися в „Опоязі“. Шкловський каже, що література іде вперед перериваною лінією: „За кожної літературної епохи існує не одна, а кілька літературних шкіл. Вони існують в літературі одночасно, причім одна з них являє собою її канонізований вершок. Інші існують неканонізовано, невидно, як існувала, прим., за Пушкіна державинська традиція в віршах Кюхельбекера і Грибоедова одночасно з традицією російського водевільного віршу і з іншими традиціями, от як, напр., чиста традиція авантюрного роману в Булгарина“. В момент канонізації старшого мистецтва в спідньому шарі створюються нові форми — „молодша лінія“, яка „впадає на місце старшої, і водевіліст Белоп'яткин стає Некрасовим (робота Осипа Брика), безпосередній спадкоємець ХVІІІ віку Толстой створює новий роман (Борис Ейхенбаум), Блок канонізує теми й темпи „циганського романсу“, а Чехов уводить „Будильник“ до російської літератури. Достоевський підіймає до літературної норми прийоми бульварного роману. Кожна нова літературна школа — це революція, щось подібне до появи нової класи. Але, звичайно, це тільки аналогія. Переможена лінія не гине, не перестає існувати. Вона лише збивається з вершка, іде на діл лежати під паром і знов може воскреснути, являючись вічним претендентом на престол. Крім того в дійсності справа ускладнюється тим, що гегемон звичайно не буває чистим відновителем давнішої форми, а має риси інших молодших шкіл, а також риси, одібрані в спадщину від своєї попередниці на престолі, але вже в службовій ролі“. Тут говориться також про динамічність жанрів, і самі книги Розанова з'ясовано як зародження нового жанру, як новий тип роману без мотивування, що зв'язує його частини: „в галузі тематичній для них характерна канонізація нових тем, а в галузі композиційній — оголення прийому“. В зв'язку з цією загальною теорією вводиться поняття про „діалектичне самостворювання нових форм“, яке криє в собі і аналогію з розвитком інших рядів культури і ствердження самостійності літературної еволюції.

В спрощеному вигляді теорія ця швидко почала ходити по руках і, як завжди буває, набрала вигляду простої і непорушної схеми, дуже наручної для критики. На ділі ми маємо тут тільки загальний начерк еволюції, обставлений цілим рядом складних застережень. Від

цього загального начерку формалісти перейшли до більш послідовного розроблення історико-літературних проблем і фактів, конкретизуючи і ускладнюючи перші теоретичні передумови.

9

Натурально, що розуміючи літературну еволюцію як діалектичну зміну форм, ми не вдаємося за допомогою до того матеріялу, якому належало центральне місце в історико-літературних роботах старого типу. Еволюцію літератури ми вивчаємо в такій мірі, в якій вона має специфічний характер, і в тих межах, в яких вона є самостійна, незалежна безпосередньо від інших рядів культури. Іншими словами, ми обмежуємо число факторів, щоб не розпливатися в безлічі неозначених „зв'язків“ і „відповідностей“, які все одно не з'ясовують еволюції літератури як такої. Ми не вводимо в свої роботи питань біографії і психології творчості, думаючи, що ці проблеми, самі від себе дуже поважні й складні, повинні мати своє місце в інших науках. Нам важно знайти в еволюції ознаки історичної закономірності — тому ми залишаємо на боці все те, що з цього становища здається випадковим, не належним до історії. Нас цікавить сам процес еволюції, сама динаміка літературних форм, оскільки її можна спостерігати на фактах минулого. Центальною проблемою історії літератури є для нас проблема еволюції поза особистістю — вивчення літератури як своєрідного соціального явища. В зв'язку з цим величезної ваги для нас набуває питання про утворення і зміну жанрів, а через те другорядна і масова література, оскільки вона бере участь у цьому процесі. Тут треба тільки відрізнити ту масову літературу, яка підготовляє собою утворення нових жанрів, від тої, що виникає в процесі їх розкладу і становить матеріял для вивчення історичної інерції.

З другого боку, нас не цікавить минуле як таке, як індивідуально-історичний факт, — ми не робимо простої реставрації якої-небудь епохи, що нам через щось сподобається. Історія дає нам те, чого не може дати сучасність, — повноту матеріялу. Але саме через це ми підходимо до неї з певним запасом теоретичних проблем і принципів, подиктованих нам почасти фактами сучасної літератури. Звідси — характерний для формалістів близький зв'язок з літературною сучасністю і зближення між критикою й наукою (протиположно до символістів, що зближали науку з критикою, і давніших істориків літератури, що здебільшого цуралися сучасності). Отже історія літератури для нас — не так особливий супроти теорії предмет, як особливий метод вивчення літератури, особливий розріз. Цим пояснюється характер наших історико-літературних робіт, що завжди тяжать не тільки до історичних, але й до теоретичних висновків — до поставлення нових теоретичних проблем і до перевірення старих.

За роки 1922—24 вийшло чимало таких робіт, а багато ще й досі ненадруковано через умови сучасного ринку, і відомі тільки з доповідів. Назву головні (відзначаючи зірочками ненадруковані, а тільки відчитані в формі доповідів): Ю. Тин'янова: — „Стиховые формы Некрасова“, „Достоевский и Гоголь“, „Вопрос о Тютчеве“,

„Тютчев і Гейне“, *, „Архаїсти і Пушкін“, *, „Пушкін і Тютчев“, *, „Ода як декламационний жанр“; Б. Томашевського — „Гавриліада“ (розділи про композицію і жанр), „Пушкін — читач французьких поетів“, „Пушкін“ (Современные проблемы историко-литературного изучения), *, „Пушкін і Буало“, *, „Пушкін і Лафонтен“; мої книжки — „Молодой Толстой“, „Лермонтов“ і статті — „Проблеми поезики Пушкіна“, „Путь Пушкіна к прозе“, „Некрасов“. Сюди ж треба приєднати історико-літературні роботи, що безпосередньо з „Опоязом“ не зв'язані, але йдуть тою самою лінією вивчення еволюції літератури як специфічного ряду: В. Виноградова — „Сюжет и композиция повести Гоголя „Нос“, „Сюжет и архитектура романа Достоевского „Бедные люди“ в связи с вопросом о поэтике натуральной школы“, „Гоголь и Жюль Жанен“, „Гоголь и реальная школа“, „Этюды о Гоголе“; В. Жирмунского — „Байрон и Пушкин“; С. Балухатого — *, „Драматургия Чехова“; А. Цейтлина — „Повести о бедном чиновнике Достоевского“; К. Шимкевича — *, „Некрасов и Пушкин“, *, „Лермонтов и Подолинский“, „Бенедиктов, Фет, Некрасов“; Г. Гуковского — дослід з російської літератури 18 віку (Херасков, школа Сумарокова і ін.). Окрім того учасники наукових семінарів, якими ми керуємо (в Університеті і в Інституті Історії Мистецтв) зробили чимало робіт, готових до друку, — за Даля, Марлинського, Сенковського, Вельтмана, Карамзіна, за жанр подорожів і ін.

Говорити докладно про ці роботи тут, звичайно, не місце. Скажу тільки, що для всіх цих робіт типове захоплення „другорядних“ письменників („оточення“), пильне вивчення традицій, дослідження зміни жанрів і стилів і ін. В зв'язку з цим оживає багато забутих імен і фактів, виправляються ходячі оцінки, міняються традиційні уявлення і, головне, виясняється поволі процес еволюції. Розроблення цього матеріалу тільки-но почате. Перед нами — чимало нових завдань: дальше диференціювання теоретичних і історико-літературних понять, притягнення нового матеріалу, поставлення нових питань і т. д.

Мені залишилося зробити кілька загальних підсумків. Еволюція формального методу, яку я старався показати, має вигляд послідовного розвитку теоретичних принципів — ніби незалежного від індивідуальної ролі кожного з нас. Дійсно, „Опояз“ справдив на ділі справжній тип колективної роботи. Це сталося, либонь, з тої причини, що ми з самого початку зрозуміли своє діло як історичне, а не як особисте діло кого-небудь з нас. В цім наш головний зв'язок з епохою. Еволюціонує сама наука — разом з нею еволюціонуємо й ми. Вкажу коротко головні моменти еволюції формального методу за ці 10 років:

- 1) Від початкового сумарного протиставлення поетичної мови практичній ми прийшли до диференціювання поняття практичної мови по різних її функціях (Л. Якубинський) і до розмежування методів поетичної і емоціональної мови (Р. Якобсон). В зв'язку з цією еволюцією ми зацікавилися вивченням саме ораторської мови, як найближчої з обсягу практичної, але відмінної своїми функціями, і почали говорити про те, що поряд з поезикою конче потрібно відродити реторику (статті за мову

Ленина в „Лефе“ № 1 (5) 1924 р.—Шкловського, Ейхенбаума, Тинянова, Якубинського, Казанського і Томашевського).

2) Від загального поняття форми в новому його значінні ми прийшли до поняття прийому, а звідси— до поняття функції.

3) Від поняття віршового ритму в його протиставленні метрові ми прийшли до поняття ритму як конструктивного фактора віршу в його цілості і через те— до розуміння віршу як особної форми мови, що має свої особні мовні (синтаксичні, лексичні і семантичні) властивості.

4) Від поняття сюжету як конструкції ми прийшли до поняття матеріалу як мотивування, а звідси— до розуміння матеріалу як елемента, що бере участь в конструкції залежно від характеру формотворчої домінанти.

5) Від установлення єдності прийому на розмаїтному матеріалі ми прийшли до диференціювання прийому по функціях, а звідси— до питання еволюції форм, ц. т. до проблеми історико-літературного вивчення.

Ми стоїмо перед низкою нових проблем. Про це ясно свідчить остання стаття Ю. Тинянова „Литературный факт“ („Леф. № 2 (6) 1925 р.), Тут знято питання за характер відношень між побутом і літературою— питання, яке часто „розв'язують“ з цілою легковажністю дилетантизму. На прикладах показано, як побут стає літературою і як, навпаки, література іде в побут: „В добі розкладу якого - небудь жанру він з центру переміщається до периферії, а на його місце з дрібниць літератури, з її закутків і життя впливає до центру нове явище“.

Я недурно назвав свою статтю „Теорія формального методу“, а дав їй начерк її еволюції. В нас нема такої теорії, щоб її можна було подати як непорушну, готову систему. Теорія і історія зіллялися в нас не тільки на словах, але й на ділі. Нас так добре навчила сама історія, що ми не можемо думати, що її можливо обійти. В той момент, коли ми повинні будемо самі визнати, що ми маємо теорію, яка все з'ясовує, виготовлена на всі випадки минулого і майбутнього і через те не потребує еволюції і нездатна до неї, — ми повинні будемо разом з тим визнати, що формальний метод кінчив своє існування — що дух наукового дослідження покинув його. Поки цього ще не сталося.