

УДК 111.852:161.1-3.09

Полянська В.І., Миколаївський навчально-науковий інститут
Одеського національного університету ім. І.І. Мечникова, м. Миколаїв,
Україна.

Полянська Вікторія Іванівна, кандидат філософських наук, доцент кафедри
політології та суспільних наук Миколаївського навчально-наукового інституту
Одеського національного університету ім. І.І. Мечникова. Коло наукових інтересів: соціологія
культури, соціологія мистецтва.

СОЦІОЛОГІЧНИЙ МЕТОД У ТЕОРІЇ РОСІЙСЬКИХ ФОРМАЛІСТІВ

*У даній статті вивчається процес формування соціологічного методу в
полеміці між теоретиками російського формалізму, марксистами та прихильниками
формально-соціологічного погляду на мистецтво та літературу.*

*The process of forming of sociological method in polemic between theorists who
deal with Russian formalism, Marxists and followers of formally sociological view on art
and literature is studied in the given article.*

Проблема соціологічного методу в мистецтві й літературі є однією з найважливіших складових теорії російського формалізму, вирішення якої було дуже складним і не однозначним процесом, але необхідним для формування власної позиції.

Питання взаємодії формалістів і представників інших літературних напрямів, дискусії і полеміки того періоду найповніше були висвітлені в одній з найзначніших збірок того часу під назвою «Література факту». ЛЕФ було тим виданням, яке в культурному контексті виявилось більш-менш близьким формалістам у літературній ситуації, що склалася на той час. В. Шкловський, один із фундаторів російського формалізму, мав безпосереднє відношення до створення цього журналу, активно закликаючи до участі в ньому інших опозитивців. Спільні спроби «фактографів» і формалістів збудувати фундамент нової фактографічної поетики, виявляючи особливі літературні прийоми, на яких вона заснована, – одна з цікавих сторінок не тільки в історії формалізму, але і всієї літературної, естетичної історії новаторства й експерименту. Фактографія представляла апофеоз авангарду, коли на зміну літератури була заявлена поетика факту.

Роль формалістів – одна з основоположних (разом із виробничою і марксистською) у формуванні цього літературного руху. Ставлення до соціологічного методу і ролі факту в побудові твору – головні питання, що об'єднують формалістів з ЛЕФом і одночасно створюють ґрунт для суперечок.

Перехід до фактографії знаменував собою останній щабель в історії формалізму. Якщо на

початку свого шляху формалісти йшли разом із футуристами, які збагатили їх літературним матеріалом, новаторськими ідеями, то на наступній сходинці формалісти звернулися до створення нової літератури, перейшовши від поетики «заумі» до поетики «сказа». В процесі «співпраці» з ЛЕФом формалістська теорія «сказа» вичерпує себе і поступається місцем фрагментарному оповіданню. Поступово суперечки про сюжетну і безсюжетну літературу стають пріоритетними, формалісти звертаються до літератури факту.

Батько російського формалізму В. Шкловський, який приділяв проблемі сюжету важливе значення, робить висновок, що сюжету настав кінець і на зміну йому приходить факт: «поняття сюжету дуже часто плутають із описом подій, тобто з тим, що я умовно пропоную назвати фабулою. Насправді фабула – це лише матеріал для створення сюжету» [1, с. 161]. Таким чином, установка на матеріал, властива левіцям, одержує підтримку Шкловського, що особливо наочно висвітлено в його статті «До техніки безсюжетної прози», де заперечується необхідність сюжету в прозаїчних творах. Змістивши центр оповідання з героя твору на оповідача, він зміщує об'єкт в іншу площину і не використовує сюжетних прийомів, а приймає нову точку зору стороннього спостерігача.

Питання про сюжет довгі роки залишається одним із головних у формальній теорії – з моменту виходу статті Шкловського «Сюжет як феномен стилю» у 1921 році і аж до появи «Енергії помилки», що вийшла в 1981 році. Разом з тим, очевидно,

що фактографічний період був лише етапом у формуванні російського формалізму. Інтерес до факту з'явився лише як результат любові Шкловського до всього достовірного, що і призвело до неминучого розриву з фактографами. Уже в 1928 році Шкловський виходить з ЛЕФу через розбіжності з Бріком і Маяковським. Пізніше, в 1929 р., Шкловський піддається критиці з боку інших ЛЕФівців: Чужака, Перцова, Третьякова, які звинувачують Шкловського в тому, що у картографії він бачить лише чергову зміну естетичних стилів.

Кажучи про місце формалістів в системі літературних напрямів, що знаходяться біля витоків літератури факту, необхідно відзначити, що відмінностей між фактографами і формалістами було набагато більше, ніж спільного. Ханзен-Льове в праці «Російський формалізм» пише, що, «на відміну від ідеологів лівого авангарду, формалісти ніколи не бачили у «мистецтві фактів» або у «виробничому» мистецтві відмови від художньої (чи естетичної) сфери на користь економічної або практичної, а бачили лише розширення меж жанру в сфері літературного побуту і в нових галузях естетичної діяльності» [2, с. 484].

Про те, що Ханзен-Льове правий, може підтвердити той факт, що у час, коли ЛЕФ розробляв поетику факту, що визнає перевагу описової літератури, мемуарів, біографій, Тинянов у нарисі «Літературний факт» звертався до зв'язку мистецтва і життя, проголошував літературним і громадським обов'язком письменників віддзеркалення нового способу життя Росії.

Якщо представники ЛЕФу керувалися соціально-політичною теорією, то Тинянов звертався до «конструктивного принципу», щоб пояснити, як останній в постійних пошуках нового літературного матеріалу вторгається в реальність.

Конструктивний принцип, описаний нами вище, насправді – складна концепція, що постійно розвивається. Вона розроблена Тиняновим і є важливим елементом твору та ланкою, що зв'язує його з навколишнім світом. Поступово цей принцип виходить за межі літератури, звертаючись до сфер різних видів мистецтва, до життя, до побуту. Те ж саме можна сказати і про зв'язок між інтересом фактографів до побутового матеріалу і увагою формалістів до літературної особи.

Насправді цю схожість можна розглядати як схожість методу, що проглядається при порівнянні «літературної особистості», задуманої як об'єкт наукового історико-літературного дослідження, з «літературною особистістю» як об'єктом фактографічного жанру прихильників літератури факту. Схожість у методі помітна в різних сферах: для формалістів література чистого факту – це, в основному, літературне явище, і вони аналізують його літературні особливості більше, ніж соціальні; у фактографів нова література набуває, швидше, виду соціальної практики. Для Шкловського введення нових форм, узятих із повсякденного життя, означає деканонізацію системи пануючих жанрів і канонізацію нових малих жанрів. Із його висловлювання ясно,

що формалісти не заперечували естетичну сторону, а просто переносили її в матеріальну площину, в той час як виробники провіщали перехід від естетичної сфери до сфери реального життя. Шкловський не заперечує естетичну функцію літератури, тоді як фактографи, за своїм походженням близькі до виробників, намагаються замінити естетичну функцію на соціальну. Ознаки цього конфлікту видно в полеміці Арватова з «іманентністю» Шкловського, на яку він реагує в «Языке поэтическом и языке практическом» (Печать и революция. – № 7. – 1923.). У цій статті Арватов, дистанціюючись від «абстрактно-морфологічного характеру» формального методу, проголошує народження формально-соціологічного методу, який «упирається безпосередньо в марксизм» і служить поправкою в «чисто морфологічному» аналізі, що проводиться деякими членам ОПОЯзу [3, с. 17-18].

Стаття починається з критичного осмислення праці Шкловського «Искусство как приём», закінчується загладженням тріщин, що утворилися між марксизмом і формалізмом. Подібна суперечність пояснюється тим, що виробники «найрішучішим чином борються з будь-яким відривом мистецтва від життя, протиставленням художнього практичному» [Там само], у той час як формалісти піднесли до вищого ступеня принцип «протилежності законів поетичної мови законам мови практичної» [Там само]. Арватов зробив спробу подолати цю суперечність, увівши поняття формально-соціологічного методу, в якому зливається морфологічний і соціальний аналізи у вивченні поетичних прийомів. Таким чином, Арватов намагається показати, що поетична мова і мова практична – це не дві різні суті, а дві взаємозалежні системи, одна з яких є видозміною іншої.

Він підкреслює значення поетичних прийомів, відмінних від прийомів практичної мови, для соціальної організації: «Зображуване мистецтво вигадує те, що неорганізоване, а значить невідчутне в житті, але те, що потрібне суспільству, до чого воно відчуває потяг» [Там само, с. 19]. Ось чому творчі методи поета диктуються завданнями, встановленими суспільством, і чому поетична мова – невідома лабораторія практичної мови.

Разом з Арватовим такі прихильники «Лівого фронту», як С. Третьяков, О. Брік, проголошували створення якоїсь «нової естетики», ядром якої повинні стати принципи «ОПОЯзу», розбавлені соціологічними компонентами. Про це достатньо виразно свідчив один із програмних документів ЛЕФу: «Опоязівці! Формальний метод – ключ до вивчення мистецтва. Кожна блоха-рима повинна стати на облік. Але бійтеся ловлі блох у безповітряному просторі. Тільки поряд із соціологічним вивченням мистецтва ваша робота буде не лише цікавою, але і потрібною» [4, с. 11]. В. Маяковський, один із лідерів ЛЕФу, писав: «Конструктивісти! Побойуйтеся стати черговою естетичною школкою! Виробники! побойуйтеся стати прикладниками-кустарями! Опоязівці! Формальний метод – ключ до вивчення мистецтва» [Там само, с. 73].

Відстоюючи «ОПОЯЗ» від будь-яких замахів на нього, О. Брік писав: «ОПОЯЗ» – кращий вихователь літературної пролетарської молоді»; «ОПОЯЗ» допоможе товаришам проліт-поетам подолати традиції буржуазної літератури, науково довівши їх жертвовність і контрреволюційність»; «ОПОЯЗ» – могильник поетичної ідеалістики. Боротися з ним марно. А марксистам тим паче» [Там само, с. 214-215]. Арватов, який підтримував ідеї Бріка, виступив у «Печати и революции» зі словами: «ОПОЯЗ треба вважати прогресивною, революційною течією в науці, а взагалі «формальний метод» виявляється більш «марксистським», ніж те, що «приймається на віру деякими марксистами» [5, с. 58-59].

Український дослідник формалізму, якого теж розглядали як причетного до формального руху, О. Полторацький у своїй праці «Літературні засоби» (1926-1928) так говорив про Арватова: «На різко висловленій форсоцівській позиції стоїть Б. Арватов у своїх статтях «Контрреволюція форми» та ін., де він вивчає стилістику Брюсова тощо. Б. Арватов, який уперше поставився до літературного твору, як до машини, який слідом за формалістами підходить без «високих забобонів» до літературного факту, – ... проте, вивчав не всю машину, а одну її сторону, і через це в його працях не було наслідків реального комплексного аналізу» [6, с. 4].

Полторацький відгороджується і від російських формалістів, і від форсоців, називаючи себе «морфологом»: «... морфологія – то є наука про організацію літературного твору, в той час, як формалізм – то є філософська школа про єдину реальну категорію у мистецтві» [Там само]. Форсоціями, на думку Полторацького, в Росії називали тих авторів, які в літературному творі вивчали, перш за все, способи організації тематичних елементів, припускаючи, що тематика літературного твору нічого не значить для соціологічного дослідження. Полторацький заявляв, що його позиція різко відрізняється від позиції форсоців, хоча серед інших українських критиків (С. Щукача, М. Рудермана) існувала інша думка. Роботи Полторацького вважалися «формально соціологічними», оскільки не всі теоретики літератури того часу відрізняли «морфологію» від «формалізму».

На думку багатьох дослідників російського формалізму, таких, наприклад, як Крістєва, Ерліха, після дискусії 1924 р. російський формалізм став змінювати свої позиції і робити поступки «соціологічному погляду». Підтвердженням цього є той факт, що у березні 1927 р. В.Шкловський виступив на вже відомому нам диспуті з доповіддю «В защиту социологического метода». Основні його ідеї були майже одночасно опубліковані на сторінках «Нового Лефу». У гарячій полеміці з марксистами, описаній вище, відбувалася методологічна перебудова формалістів, що супроводжувалася сумнівами і важкими роздумами. Іноді, всупереч собі, формалісти погоджувалися із соціологічними

ідеями. Оскільки формалізм був представлений різними особами, що мали свою особливу точку зору, узагальнювати всіх формалістів некоректно. Б. Томашевський на згаданій дискусії заявляв, що формалісти йшли на зближення із соціологічним методом, вважаючи, що він їм необхідний для пояснення жанрів. Подібна ж еволюція була характерна і для Ейхенбаума, хоча вона протікала по-іншому. Шкловський, обурений «розкаанням» Томашевського, не розділяв тоді його поглядів, хоча у збірці матеріалів ЛЕФу, що вийшла в 1929 році, опублікував цілий ряд статей в одному ряду з Чужаком, Бріком, Третьяковим.

Отже, поступово виникало прагнення поєднувати формальний метод з елементами соціології. «Комбінована робота формаліста і соціолога, – писав М. Левідов, – і є єдиним марксистським методом вивчення літератури» [7, с. 259]. Ця комбінована робота називалася «синтезом». Утім, найбільш ортодоксальні представники формального методу ставилися до подібного «синтезу» з неприхованою іронією. Достатньо пригадати слова Шкловського: «Мені Роштин-Гроссман, В. Полонський, Сакулін і ще хтось весь час пропонують синтез. Потрібно одружувати формальний метод з кимось. Діти, говорять, будуть гарні» [1, с. 46].

«Форсоци» – так називали себе прихильники «комбінованого» або «синтетичного» методу – формалісти-соціологи – показали себе непереконливими теоретиками. Незважаючи на численні спроби об'єднати формалізм і соціологічний метод, розбіжностей і суперечок з цього приводу було достатньо, в першу чергу, серед самих формалістів. Достатньо навести слова декількох «постатей» формалізму, що прозвучали в один день перед однією і тією ж аудиторією. Наприклад, Томашевського: «У сфері історії формалісти повинні були перейти від вивчення окремих явищ до інтегрального пізнання літературного явища як соціального факту. Формалісти розглядають художній твір як соціальний факт...» [8, с. 10-35]. При цьому Томашевський робив «поправку» до своїх слів: «Якщо формалісти підходять до проблеми літератури як соціального факту, то вони роблять висновок, не глянувши задалегідь на відповіді завдань, наведені в кінці підручника» [Там само], іншими словами, не виходячи з догми марксизму.

Шкловський, який виступив відразу після Томашевського, відзначав: «Ми не будемо соціологічний метод, ми займаємося літературою» [1, с. 37]. У своїй статті «В защиту социологического метода», текст якої у своїй основі прозвучав у доповіді Шкловського, автор закликав: «Друзі мої, не може бути, щоб тільки ми йшли в ногу, а час не в ногу. Час не може бути винним. Ми повинні знайти відповідь на замовлення часу і створити справжній соціологічний метод» [1, с. 72].

Вищевикладені думки формалістів свідчать про те, що вони, хоча і з розбіжністю в нюансах, чудово розуміли значення і роль часу в мистецтві, літературі, усвідомлювали соціальну обумовленість

творчості художника. Звинувачення на адресу формалістів з боку марксистів у відсутності соціологічного мислення у формалістів були абсолютно необґрунтованими. Так формалісти будували свою теорію, в першу чергу, на використанні специфічних методів і прийомів, але при цьому не відривалися від реальності і насущних проблем часу. Формалісти сперечалися з марксистами, особливо з тими, хто ідеологічний зміст твору ставив вище за його художню цінність.

Марксисти, у свою чергу, безпідставно звинувачували формалістів у відсутності розуміння суспільного значення літератури і мистецтва. На думку Горбачова, одного із доповідачів з боку марксистів на диспуті 1927 р., літературне явище існує лише в процесі його створення письменником і сприйняття читачем. Література сприймається лише так, як вона викликає почуття і настрої не суто літературного характеру. Тому, стверджував Горбачов, художній твір, де переплітаються «форма», «ідеї» і життєвий матеріал в єдину естетично діючу систему, цілком залежить від громадської психології та ідеології. Звинувачуючи формалістів у тому, що вони заперечують цей факт, Горбачов вбачає корінь ідеології у філософії формалістів. «Формалісти заперечують це, спираючись на ідеалістичну філософію. Теперішній перехід формалістів до «соціологічного» не надійний, бо зв'язок літератури з матеріальністю буття вони розуміють примітивно і вульгарно, або ідеалістично. В усякому випадку, щоб дійти до висновків Томашевського, не потрібно було десять років боротися з марксизмом. Такий шлях у вирішенні завдання подібний до проникнення в будинок через димохід, коли можна увійти через двері» [9, с. 10-35]. Горбачов наполягав на тому, що «життя жене формалістів до соціологічних досліджень», але вірити їм не можна.

Формаліст-марксист О. Брік, який став одним із лідерів ЛЕФу, намагався захищати формальний метод, оскільки, на його думку, формалісти допомагали подолати традиції буржуазної літератури і заснувати нову пролетарську літературу. В статті «Так званий «формальний метод» Брік відобразив внутрішню полеміку щодо марксизму, пов'язану з тлумаченням ролі мистецтва. Він висловився на захист формалізму, апелюючи до основ радянського марксизму. Відстоюючи суспільну роль поета, він стверджував, що останній виконує соціальне замовлення і передбачає появу фактографії: «Поет – майстер слова, мовотворець, що обслуговує свій клас, свою соціальну групу. Про що писати – підказує йому споживач. Поети не вигадують тем, вони беруть їх із навколишнього середовища» [10, с. 21].

Брік залишиться вірним цьому постулату і в статті 1929 р., яка з'явилася в журналі «Друк і революція» під заголовком «Не теорія, а гасло», він знову утворює соціальну мету мистецтва і важливість виконання соціального замовлення: «Все, що робить літератор, письменник, художник, –

все це діяльність на користь певного класу. Літератори і художники для того, щоб виконати своє соціальне призначення, повинні твердо і ясно уявити собі соціальне завдання того класу, з яким і для якого вони працюють» [11, с. 25]. Як стає зрозумілим із статті, проблема самостійності мистецтва подолана радянським марксизмом, і він перетворює її в «самостійну залежність від класу». Брік відзначає, що мистецтво вже перестало бути романтичним спогляданням, естетичною категорією. Воно перетворилося у виробництво, але, не даючи собі звіту, воно одночасно виробляє і соціальні класові відносини, які, таким чином, зберігаються у своїй внутрішній суперечності: «Літературно-художній твір за природою своєю нічим не відрізняється від будь-якого іншого виробництва, і самостійність його – це самостійність виробників усередині одного класу. Взаємовідносини між виробництвом і споживанням літературно-художніх цінностей в межах одного класу нічим не відрізняються від відносин між виробництвом і споживанням всіх інших продуктів людського ужитку» [Там само, с. 30].

Поступово діалог між «форсоціями» і формалістами переходить з літературної площини в кінематографічну, що явно видно із статей нового журналу, що вийшов у 1922 році під назвою «Кінофронт», де друкуються статті Ейзенштейна, Бріка, Шкловського, Вертова.

Дзига Вертов видає журнал «Кіноправда», в якому висловлює своє головне завдання: за допомогою лінгвістичних прийомів у кіно досягти правди в мистецтві: «Повільно і наполегливо в цій своєрідній лабораторії стала складатися азбука кінематографічної мови» [12, с. 82]. Вертов велику увагу приділяє практиці, експерименту, семіотичній системі кіно, не упускаючи і його соціально-політичну ролі.

С. Ейзенштейн, будучи представником чистого формального методу в кінематографії, не погоджувався з Вертовим щодо його документальної позиції. Якщо Вертов відверто вихваляв факт, то Ейзенштейн не заперечував семіотичну функцію кінематографа, здатного не відтворювати існуючий світ, а надавати йому іншого значення. Як стверджує Ханзен-Льове, кіноправда Вертова здійснюється за допомогою першої формалістичної моделі монтажу, заснованої на зіставленні незалежних одиниць – мотивів, тоді як для Ейзенштейна монтаж представляє аспект сприйняття і передбачає інтелектуальне насичення глядача, здійснюючи, таким чином, другу модель монтажу, що має на увазі під поняттям кіно семіотичну систему.

Намагаючись розібратися в ситуації, визначити канони нового мистецтва, прихильники формального методу і форсоціу продовжували свою полеміку на сторінках «Нового ЛЕФу».

У полеміці щодо соціологічного методу в мистецтві представниками різних поглядів на літературу і кіно була відзначена ще одна тема – тема сюжету в мистецтві, тісно пов'язана з

проблемою соціологічного методу. Для висвітлення цього питання доцільно звернутися до точок зору Шкловського, Чужака, Тинянова, які висловлювалися щодо ролі сюжету в статтях, опублікованих у «Новому ЛЕФі».

У статтях Чужака, який розглядав мистецтво як спосіб побудови життя, основною лінією була думка про те, що революційний процес знищив необхідність створення уявного світу, який допоміг би перенести всі негаразди життя, тому більше немає потреби за допомогою уяви йти в неіснуючий світ. За його уявленням, людині більше не потрібно задовольнятися неправдою, вона повинна знайти радість у реальному світі. Роман, заснований на вигадці, повинен піти в минуле; на його зміну повинен прийти роман, заснований на реальному сюжеті: «Сюжет не вигаданий є у кожній нарисо-описовій літературі. Мемуари, подорожі, людські документи, біографії, історія – все це так натурально-сюжетно, як сюжетна і сама дійсність. Такий сюжет ми руйнувати не збираємося, та і зруйнувати його не можна. Життя дуже непередбачуване, а ми – всіляко за життя, ми тільки проти вигадки «під життя» [13, с. 156].

На думку Чужака, насильство над матеріалом, який виробляє сюжет, потрібно замінити діалектичним розвитком подій. Повсякденне життя не потрібно усувати з художньої літератури, воно повинно на повних правах увійти до літератури так, стверджує Чужак, як показав Шкловський у своєму «Сентиментальном путешествии». Ідея Чужака найбільш яскраво виражена в «Писательской памятке», де він говорить: «Потрібно зрозуміти будь-яку річ у її специфіці і підходити до речей «як свій»; потрібно не тільки уміти, але і хотіти «бачити річ», потрібно по-господарськи прагнути пристосувати речі на потребу людини, і тоді можна не турбуватися про сюжет» [Там само, с. 157].

Формалісти не були згодні з такою позицією. Томашевський, наприклад, стверджував, що «сюжет – цілком художня конструкція» [8, с. 183]. Це, на думку Томашевського, ще раз доводить, що усередині руху фактографії існують різні позиції; хоча і є елементи, загальні для «невигаданого сюжету» Чужака і прози без сюжету Шкловського, тому що і той, і інший орієнтуються на матеріал, який, будучи незалежним від зовнішнього втручання, бачиться таким, який він є, без маски. По суті, «невигаданий сюжет Чужака відповідає нульовому сюжету Шкловського, і обидва вони протиставляються фабулі, але все-таки існує різниця між проектом Чужака і тезами батька формалізму. Вона, на наш погляд, у тому, що Чужак постійно приписує формі соціальну функцію, тоді як для формалістів форма має свій власний багатозначний зміст.

Тільки на наступному етапі свого розвитку формальна школа прийме до розгляду такі побутові, соціальні факти, але, як і раніше, буде розглядати їх як вторгнення в естетико-літературну сферу.

Чужак намагався «переробити» тези формалістів. Цитуючи Шкловського, він наводить виключно

ті місця, де останній говорив тільки про літературні форми. При цьому Чужак ставив форму в співвідношення з його соціальною функцією. Порівняємо дві цитати з текстів Шкловського і Чужака: «Витвір мистецтва визначається ставленням до інших форм, які існували до нього. Матеріал художнього твору неодмінно педальований, тобто виділений, «вихолощений». Не тільки пародія, але і взагалі будь-який витвір мистецтва створюється як паралель і протиставлення якому-небудь зразку. Нова форма існує не для того, щоб виразити новий зміст, а для того, щоб замінити стару форму, яка вже втратила всю художність» [1, с. 26-27].

І далі цитата Чужака: «Хто хоч як-небудь знайомий із діалектикою літературних жанрів, може засвідчити, що будь-яка історично необхідна форма вперше відчувається як факт, вдруге вона працює тільки як пародія. Форма невід'ємна від соціальної функції. Ось чому, перетягуючи чужу функцію, ми природно запозичуємо щось і від функції. Тут потрібно прямо сказати: чим пародійно відвертіше використовуємо ми стару форму, тим менше небезпека функціонального зараження» [13, с. 160].

Перехід від тексту Шкловського до тексту Чужака можливий завдяки проміжному етапу, представленому працями Тинянова про літературну еволюцію, про функції пародії і літературного прийому. Якщо початкова установка формалістів концентрувалася на формі, то з часом Тинянов переходить до розгляду зв'язків між формою і функцією, поступово виводячи на перший план поняття функціонального значення. У нарисі «О литературной эволюции» Тинянов стверджує, що існування літературного факту залежить від його функції. «Система літературного ряду є, перш за все, системою функцій літературного ряду, що безперервно співвідноситься з іншими рядами» [14, с. 40]. Вивчення еволюції літератури, згідно з Тиняновим, не може абстрагуватися від еволюційної взаємодії функцій літературного елемента і формами. Подібне дослідження спирається на конструктивну функцію, одержану в результаті тісного зв'язку між елементами усередині твору, і на літературну функцію, що відповідає тісному зв'язку між твором і літературними рядами. Концепції Якобсона і Тинянова 1928 р. зводилися до того, що, окрім внутрішнього динамізму та іманентних законів розвитку літературного твору, необхідно досліджувати і трансцендентні закони, що розкривають співвідношення літературного твору з соціальною сферою.

Чужак неодноразово відзначав надзвичайне значення формалізму для розвитку теорії літератури факту, але в його розумінні факт стає фактом, головним чином, соціальним; який, у першу чергу, має на увазі дію життєбудови. В цілому Чужак пояснює свою позицію щодо формалізму таким чином: він не розділяє ідею заперечення пріоритету змісту, проголошеного ранніми формалістами, і проголошує соціальну природу форми. Чужак не

заперечує тематику витворів мистецтва, напряду пов'язуючи її з матеріалом. У формалістів же, навпаки, тема не ототожнюється з матеріалом: вона визначає загальну ідею, що становить витвір мистецтва: «Тема – це єдність значень окремих елементів творів» [8, с. 176], – говорить Томашевський. Для Жирмунського вона знаходиться в тісному зв'язку з літературним прийомом: «У поезії сам вибір теми служить художньому завданню, тобто є поетичним прийомом» [15, с. 31].

І лише матеріал, на думку Чужака, позбавлений усякого суб'єктивного авторського тлумачення, стає темою в значенні змісту. Тоді як для формальної школи тема залишається елементом структури і служить основою для творів із фабулою і без неї.

Вона вказує на свідомий вибір матеріалу, зроблений за вимогами соціального призначення.

Будь-яка методологія вимушена встановлювати критерії коректності постановки наукової проблеми. Як видно з вищевикладеного, суперечки про соціологічний метод і про питання, що знаходяться в одній з ним площині, обговорювалися достатньо активно, але не були позначені чіткими науковими межами. В період загасання методологічних дискусій у кінці 20-х років питання, позначені формалістами, лефовцями і форсоцями, не одержали свого розвитку і залишилися практично без відповідей. Учення соцреалізму, що стало згодом генеральним і єдиним у радянському мистецтві й літературі, дало свої відповіді і фактично припинило всілякі дискусії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Шкловский В. В защиту социологического метода // Новый ЛЕФ. – № 3. – 1929.
2. Ханзен Лёве Оге. Русский формализм. Языки русской культуры. – М., 2001.
3. Арватов Б. Язык поэтический и язык практический // Печать и Революция. – № 7. – 1929.
4. Литература факта: Сб. ст. / Под ред. Н. Чужака. – Л., 1927.
5. Арватов Б. Социологическая поэтика. – М., 1929.
6. Полторацкий О. Литературні засоби. – Укрголовліт, 1929.
7. Левидов М. Формализм и социология // Печать и Революция. – № 5. – 1924.
8. Томашевский Б. Формальный метод: вместо некролога // В кн.: Современная литература. – Л., 1925.
9. Горбачёв Н. Социологический метод в литературе // Печать и Революция. – № 4. – 1929.
10. Брик О. Ближе к факту. Литература факта / Под ред. Н. Чужака. – М., 1929.
11. Брик О. Не теория, а лозунг // ПиР. – № 5. – 1929.
12. Вертов Д. Кино. Переворот // Киноправда. – № 3. – 1929.
13. Чужак Н. Под знаком жизнестроения // Новый Леф. – № 7. – 1929.
14. Тынянов Ю. О литературной эволюции // В кн.: Архаисты и новаторы. – 1929.
15. Жирмунский В. К вопросу о формальном методе // АCADEMIA. – 1929.