

УДК 82.09 (477)

Капленко О. М.

ФЕНОМЕН “СЦЕНАРНОГО” СТИЛЮ ОПОВІДІ АВАНГАРДИСТА ЛЕОНІДА СКРИПНИКА

У цій статті Капленко О.М. розглядає механізм моделювання “сценарного” стилю оповіді у межах художньої практики Леоніда Скрипника. Цей феномен є одним із складових більш масштабного явища деструкції традиційного нарративу, заявленого у творчості вітчизняних письменників-авангардистів 20-х рр. ХХ ст. (Юліана Шпола, Майка Йогансена, Гео Коляди та ін.). Оповідь Л.Скрипника аналізується у контексті активного залучення елементів кіно до поетикальної структури його літературних текстів.

In this article O. Kaplenko considers the means of modelling the “scenic” style of narration in artistic work of Leonid Skrypnyk. This phenomenon is a constituent part of a larger phenomenon of the traditional narrative destruction which appeared in creative work of Ukrainian avant-garde writers in 1920s (Yulian Shpol, Mike Yohansen, Heo Koliada and others). Leonid Skrypnyk’s narration is analyzed in the context of active inclusion of the elements of cinematographic art in poetic structure of his literary texts.

Дослідження явища українського авангардизму сьогодні особливо на часі. Маємо вже кілька “свіжих” літературознавчих досліджень (О.Льницький, А.Біла, С.Журенко, О.Боярчук та ін.), де актуалізовано і досліджено нові ракурси сучасного авангардного дискурсу. Проте тема залишається ще відкритою, оскільки багато творів ще не інтерпретовано на належному рівні, або й зовсім не перевидано після першодруку, що значно утруднює доступ навіть для текстуального ознайомлення з ними. На жаль, у цьому списку також перебувають і твори Леоніда Скрипника, митця неординарного і вельми цікавого. Відтак, пропонуємо свій варіант рецепції художнього доробку письменника, реалізованого кризь призму наратологічного аналізу, оскільки саме оповідь виявилася базовим полем авангардного експерименту в творчості Майка Йогансена,

Юліана Шпола, Дмитра Бузька, Гео Коляди та ін. Загальний пафос цих експериментів зазвичай був заангажований деструкцією традиційного нарративу, залученням фактору свідомої гри з читачем, ексклюзивного “оголення” творчого прийому.

Творчість Леоніда Скрипника виявляється вдячним матеріалом для аналізу, оскільки все те, що він встиг написати за своє короткочасне життя, виступає як корпоративна цілісність: “Хоча кожен із цих творів вельми особливий, кожен написано тією чи іншою мірою “біографічно”. Кожна оповідь рівнозначна “життю” героя-чоловіка, розказана з максимумом літературного самоконтролю, аналітичної проникливості і стилістичної ошадності” [9, с. 347]. Попри доцільність і адекватність перерахованих ознак, головний цементуючий принцип – це активне використання засобів кіноестетики. Не останню роль відіграють тут зацікавлення автора, котрий був фотографом – теоретиком і практиком, кінематографістом – теоретиком і практиком, завідуючим кінолабораторією одеської кінофабрики. Відтак, маємо об’єктивні підстави для реконструкції авторської стратегії, котра визначала достатньо рельєфний профіль письменника на фоні його сучасників.

Відомо, що найпомітнішим і до сьогодні у його творчому доробку залишається вже згаданий “екранізований” роман *“Інтелегент”*. Але забезпечуючи реалізацію цілісного підходу, до розгляду слід залучити й інші набутки, зокрема його незавершений роман *“Епізоди з життя чудної людини”*, а особливо *“Матеріали до біографії письменника Лопуцьки”* [23], котрі не менш красномовно свідчать про застосування новаційного стилю у межах творчості письменника. До того ж багато в чому є показовою робота *“Мистецтво й соціальна культура”*, котру редакція “Нової Генерації” від свого імені і від імені “армії футуристів” так вписала в аннали свого часу: “Наша програма, наші теорії – з цією роботою набрали того уточнення й обґрунтованості, яких потребують всякі великі ідеї” [15].

У такий спосіб, спробуємо окреслити основні моменти, які дозволяють кваліфікувати авторський стиль Л. Скрипника як “сценарний” (до речі, першою це визначення запропонувала Зінаїда Голубева [3]), котрий, власне, і зумовлює деструкцію традиційного нарративу, рухаючись у межах заявленої дихотомії понять від “розповіді” до “показу”.

Логічно, мабуть, було би почати із такої ознаки авангардної естетики, як установка на синтез елементів різних видів мистецтв. Спроектуювши розріз однієї лише футуристичної літератури, можемо помітити, що їх діяльність розгорталася у полімистецькому контексті. Так, двоє з трьох співзасновників футуризму були художниками (Василь Семенко і Павло Ковжун). Згодом рух підтримали в театрі (Марко Терещенко, Лесь Курбас) та кіно (Олександр Довженко). Багато з-посеред футуристів – Микола Бажан, Дмитро Бузько, Михайль Семенко, Леонід Скрипник, Олексій Полторацький, Гео Шкурупій – були тісно пов’язані з кіноіндустрією як сценаристи, редактори чи теоретики кіно. Футуристичні видання майже завжди робили спільно з художниками: обкладинку “Зустрічі на перехресній станції” оформляв В. Татлін; стилістами макету “Нової Генерації” були всім відомі постаті, як декоратор Вадим Меллер, фотограф Дан Сотник, художник Анатоль Петрицький. Не безпідставно “Семафор у майбутнє” визнали шедевром видавничої справи.

Як наслідок, можемо констатувати виникнення так званих “синтетичних” жанрів. 20-ті роки ХХ століття залишили в історії літературного процесу зразки такого виду текстів. Показово, що цей синтез відбувався на різних рівнях (від суміші різних жанрів у межах одного тексту аж до поєднання різних елементів мистецтв). Наприклад, “Чотири шаблі” Юрія Яновського – це роман, що “складається із семи розділів-пісень” [17], його ж “Майстер корабля” і “Вершники” – романи у новелах [17]; “Двері в день” Гео Шкурупія – “примхлива мозаїка різножанрових фрагментів (новели, репортажу, сценарію, лекції, невеликої повісті)” [5, с. 6], а його ж незавершена “Повість про гірке кохання поета Тараса Шевченка” – конструкція із різнотипних текстових зразків. О. Ільницький слушно зауважує, що “читання “Повісті” нагадує зудар зовсім різних жанрових очікувань, це ніби одна тема, водночас прописана в кількох жанрах. Біографія Шевченка може поєднати ці стилістично автономні тексти, але поліфонія моделей, безсумнівно, підриває предмет “студії” і породжує в читацькій свідомості тривогу стосовно формальної, композиційної й оповідної природи твору” [9, с. 331] тощо.

Особиста установка Л. Скрипника на перегляд традиційних щодо класифікації і якості усталених видів мистецтв є очевидною. Якщо спробувати окреслити індивідуальні передумови цього явища, то,

до певної міри, це пов’язується із характерними рисами творчої натури письменника. Знайомі і колеги, зокрема, вирізняли “гострий, проникливий розум, рівного якому годі шукати серед попередників і сучасників”, “закінченість у своїх поглядах”, “нелюдську, варту великої людини, працездатність”, “величезний культурний досвід”, “гострий темперамент”. У переліку тих центральних галузей діяльності, які обіймав Л. Скрипник, на перше місце виносять – “теоретик і публіцист лівої формації мистецтв”, потім – “журналіст”, потім – “літератор” [15]. Таким чином, шлях до літератури опосередковувався теоретико-публіцистичною діяльністю, а відтак і відповідним досвідом. У контексті згаданої роботи “Мистецтво і соціальна культура” цей досвід якраз переломлювався крізь призму інших видів мистецтв, проникнення насамперед в “соціальну” їх природу. Так, відзначалось, що “однією з тез книжки є витіснення “мистецтвами соціальними” “мистецтв а-соціальних”. “А-соціальні мистецтва” – це ті мистецтва, що їх характеристичною ознакою є походження з емоцій індивідуалістичних і живлення ними тих же емоцій. “Соціальні мистецтва” відзначаються відсутністю в них індивідуалістичності – як в імпульсах, що їх утворюють, так і в емоціях, що ці мистецтва їх збуджують. До соціальних мистецтв, як зазначає автор, належать: “старші” (основні) соціальні мистецтва – наука, інженерія, техніка та “молодші” – газета, реальне кіно, радіо, телевізія і т. д.” [7]. Також вказувалось, що праця демонструє аналіз цих мистецьких форм з точки зору “максимальної” програми панфутуризму, “що з неї виходить гасло зникання мистецтв в атмосфері раціональних, функціональних вимог” [8].

Але все ж аналіз “соціальної” природи так чи інакше не відбувся би без проникнення в глибини естетики кожного з досліджуваних мистецтв, а це, у свою чергу, збагатило досвід Л. Скрипника і вивело його літературно-художній доробок у міжмистецький контекст (про це свідчать уже назви самих розділів, де література розглядається поряд із малярством, скульптурою, архітектурою, театром, цирком, оперою, музикою та ін.). Скажімо, майже оголену естетику можна прочитувати у наступних положеннях роботи: “Соціальної культури так само не може бути без *культурної мови*, як не може її бути без інших метод фізичного сполучення людей” [20, с. 55]; “*Треба створювати й розвивати мову...*” [20,

с. 56]; "...”питома вага” залежить не тільки від *характеру змісту* та *кількості* даного елемента в газеті, але й від *форми*, в яку цей зміст вкладено” [20, с. 59]; “У нас цілковита плутанина, перш за все з термінологією. “Культуру” у нас на кожному кроці плутають з “цивілізацією”, з “інтелігентністю”.

“Цивілізованість” – це просто *модус зовнішнього застосування* окремої людини до культурного оточення.

“Інтелігентність” – такий самий модус *внутрішнього* гатунку. Це так би мовити, *внутрішня* цивілізованість. Чи навпаки, – “цивілізованість” є *зовнішня* інтелігентність” [19, с. 27]; “Театр в цілому – це не окреме мистецтво, а *сума мистецтв*” [25, с. 41] тощо.

Розмірковуючи над естетичною і соціальною природою літератури як виду мистецтва, Л. Скрипник спочатку розщеплює її функціональне призначення між соціальною роллю і естетикою (“красним письменством”), а потім намагається знайти шляхи їхнього поєднання. В результаті, література мала би синтезувати в собі обидві ці складові. З іншого боку, автор розуміє і неодноразово підкреслює несумісність цих положень, звідси маємо штучність поєднання, парадоксальні висновки типу: “справа шкідливості мистецького літературного твору залежить від *міри його публіцистичності* – тобто від *міри його немистецькості*.”

Коротше: *що менше мистецтва в мистецькому творі, то цей твір менш шкідливий*” [22, с. 38].

Автор вказує на два головних напрямки у мистецьких пошуках засобів впливу серед лівих прозаїків: “добитися *мистецькими* засобами *публіцистичного* (характером і актуальністю) впливу на читача. Добитися, щоб *мистецький* первісний твір набрав таких ознак, що гарантували б йому *тотожність* створеного читачем остаточного твору” [22, с. 38].

Не заглиблюючись у цю концепцію (ступінь епатажності якої відчував сам автор, вказуючи на власну “очевидну і зрозумілу покаліченість” через симпатію до “*безперечно шкідливих*” оповідань Бабеля), відзначимо особливу значущість для Л. Скрипника засобу екранного втілення літературного твору, який, на думку автора, здатен ефективно виявити недоліки твору. Зокрема, він зазначає, що “коли історію “Бені Крика” було кінематографізовано (та ще й до-

силь слабо) – одразу виявилось, що картина шкідлива...” [22, с. 37].

За логікою, тут слід окремо прописати лінію “кінолихоманки”, котра панувала у ті часи і спричинила, у такий спосіб, своєрідну революцію, що полягала в активному залученні елементів кіно до поетикальної структури літературних текстів. Як наслідок – велика частина згаданих “синтетичних” жанрів реалізувалася за формулою “література + кіно”.

Апогей захоплення новим мистецтвом достатньо лаконічно, але в той же час узагальнено схарактеризував Валеріан Підмогильний: “Головним стимулом для написання такого сценарію був переїзд Управи ВУФК з Харкова до Києва і та кінолихоманка, що почалася в зв’язку з цим серед київських письменників – кінотворчість для киян стала тоді надзвичайно надійною, хоч і показала себе згодом досить неприступною” [13, с. 45]. Що ж, власне, так приваблювало письменників у мистецтві кіно? На це питання зокрема намагався у свій час дати відповідь Л. Френкель у статті “Письменник і фотокіно” [26]. Так, автор визначає, що “у фотографії та кінематографії майстри шукають оригінальні й цікаві (так композиційно, як і щодо освітлення і взагалі щодо показу кадра) точки зору.

Фото-кіно найменше спирається на бутафорію. Його матеріал завжди фактурний” [26, с. 295].

Ця фактурність досягається використанням принципу розкадровки. *Кадр*, за визначенням Юрія Лотмана, – це “не вся дійсність, а лише один її шматок, вирізаний за розмірами екрану” [11, с. 306]. Його можна вичленувати, сполучати з іншими кадрами за законами змістової, а не природної суміжності, вживати у переносному – метафоричному і метонімічному змісті. Наприклад, “Матеріали до біографії письменника Лопуцьки” Л. Скрипника унаочнюють цей механізм. Тут ми, як і очікувалось, не знаходимо суцільного тексту. Твір-інформація розбитий на “епізоди”, яких нараховується п’ятнадцять. Але навіть ця арифметична послідовність ламається. Логіка сприймання, окрім своєї порціональності, ще набуває й мозаїчності (після п’ятого епізоду знову продовжується другий, восьмий знаходиться всередині сьомого тощо).

Завдання кадру – концентрувати увагу на речі, деталі, підкреслюючи певну “точку зору”, що не просто є “найулюбленишим формально-технічним способом фото-кіно майстерности”, а й “ор-

ганізаційним психологічним кільцем усього фільму” [26, с. 295]. Оригінальна, нова “точка зору” здатна показати всю багатогранність речі, її неординарність, конструктивність. Саме кадр, на думку Л. Френкеля, в змозі допомогти реставрувати психологічний дискурс, адже він, “захоплюючи в рамку річ зорово... надає знімковій певного психологічного стану і часом *упливає сильніш за слово*” [26, с. 296].

Першою сходинкою на шляху сходження до вершин мистецтва кіно є сценарій – “твір літературний, словесний, втілюється виключно в *зорових* елементах” [24, с. 27]. Отож, саме тут слід вбачати генетичні витоки популярного захоплення більшої частини письменників жанром сценарію у 20-х роках.

Досвід “сценарної” роботи не міг не позначитись на якості наративу власне літературного твору. Зокрема, про такий вплив на практику “лівого” оповідання неодноразово говорив Олексій Полторацький, наголошуючи на зміні мовно-стилістичного його оформлення: “конденсована динамічна мова дозволяє лапідарність стилю дорівнювати до лапідарності мови кіно-сценарія” [14, с. 57] або “будучина в розвитку лівого оповідання полягає саме в удосконаленні безпосередньої, “називної”, стислої й енергійної мови, мабуть, завдяки синтезі з мовою сценарія” [14, с. 58].

Зміни, певна річ, не зупинилися на самому лише оповіданні, а торкнулись і великого епічного жанру – роману. Але тут новації не обмежувались трансформацією мовної структури. Зміни, насамперед, відбулися на рівні подачі подієвої канви тексту. Якщо в оповіданні здебільшого зберігалася установка на сюжет із такими основними засобами, як “несподіване закінчення”, “раптовий почин із середини”, “користування засобом т. зв. тасмниць” [14, с. 55], то в романі, де кількість подій зростала, на метакомпозиційному рівні маємо відмову від сюжету і конфлікту в їх традиційному розумінні, і як результат, утворення “зламаної композиції” [5, с. 6], котра поряд із іншими складовими включала елементи сценарію (наприклад, той же таки роман “Двері в день” Г. Шкурупія). У варіанті іншого представника романного жанру – Валеріана Підмогильного – знаходимо концепцію головного героя “Міста” як “споглядально настроєної людини” [4, с. 66], і це не дивно, оскільки, як зізнається сам автор, жанрова еволюція роману відштвхувалась саме від ідеї сценарію: “Свій роман “Місто” я почав писати зовсім для себе несподівано – воно, за первісним за-

думом, мало бути кіносценарієм, і то комедією.

Кінокомедію я допровадив до четвертої частини і побачив свою цілковиту безпорадність на цьому зрадливому полі. І щоб відшкодуватись за поразку, вирішив скористатись темою для роману. Від неї, видима річ, залишились самі уламки чи – певніше – самий тільки імпульс...” [13, с. 45].

Залучення засобів кінопоетики демонструє і Семен Скляренко у своєму незавершеному кіноромані “Борис Джин із Подолу” [18]. У романі Гео Шкурупія “Жанна батальйонерка” (1929) один із розділів (“Поєма про клаптик паперу”) виконано в кінематографічній техніці “прояснення” й “затемнення” [9].

У варіанті Л. Скрипника ми маємо, порівняно з цими прикладами, відбиття більш глибинних процесів синтезу. Вони торкаються субстанціального рівня. Відомо, що однією із ознак приналежності до авангардного блоку мистецтв є базованість на неосубстанціалізмові, де нова субстанція – це індивідуальний матеріал світобудови. Такою субстанцією може слугувати крапка, лінія, колір тощо [10]. У літературі, здавалось би, завжди повинно домінувати слово, але наслідком “кінолихоманки” 20-х стало зміщення субстанцій: слово потіснилось і чималу частку своїх повноважень передоручило кадру. Око письменника прирівнювалося до об’єктиву кіноапарату. Він, пишучи великі плани, час від часу затримував свій погляд на “самогранних і дотепних” деталях, адже “незначна, але характерна бородавка на обличчі героя часом говорить більш, ніж красиво описаний “римсько-католицький” ніс” [26, с. 296].

Аналогічний процес можемо спостерігати у творчості Л. Скрипника, саме тому у варіанті його режисерського бачення, як і в інших “кінопричетних”, кадр почав виступати моделюючою і структуруючою субстанцією. Скажімо, у “Страшній миті” Гео Шкурупія Л. Френкель вбачає “підсвідомий розподіл абзаців (закінченої думки) на кадри” [26, с. 296]. Відтак, ми починаємо відчувати справжній потенціал кадру, специфіка і сила якого в літературному творі виявляється завдяки слову і його можливостям. Саме тому, у своїх текстах Л. Скрипник, з одного боку, проявив себе як “збирач слів”, а з другого, як “збирач зорових образів”, прирівнявши у правах обидві субстанціональні складові. Це вилилось у тотальну сконцентрованість слова на образі. Зміні кадрів сприяє точна фраза,

показ людини тільки у зовнішній дії, особлива значущість жесту, міміки, відмова від діалогу.

Розмірковуючи над аналогічними проблемами, В. Гадзінський обумовлює дотичність літератури того часу не лише до кіномистецтва, але й архітектури: спільним знаменником виступає “найближчість новим пропорціям і новим шуканням у культурі та побуті” [2, с. 42]. Саме ці дві галузі мистецтва володіють певним ступенем свободи: архітектура не зв’язана так матеріалом, як письменство, а кіно – не відчуває тягара традиційних канонів, адже є ще молодим витвором нової доби. Відтак, вони визначають вектор руху і для інших мистецтв, у тому числі й літератури. Говорячи образною формулою автора, “ці дві галузі мистецтва немов підганяють схудлу від одностайности харчу (слова) літературну кобилу”, адже слово є “незмінне в своїй генезі й суті, хоч так різнотонне у численних мовах” [2, с. 42].

У конкретному випадку Л. Скрипника З. Голубєва відзначає, що саме він “один з перших на Україні намагається пов’язати роман з кіно, тоді ще молодим, але перспективним видом мистецтва.

У той час багато говорили про шляхи оновлення літератури і серед джерел, звідки література повинна була почерпнути нові сили, називалось кіно” [3]. Ольга Журенко, у свою чергу, теж коментує такий синтез як “джерело оновлення роману”, як спробу “удосконалення жанру за допомогою художніх засобів кінематографічного мистецтва” [5, с. 5].

Власне, і сам Л. Скрипник не оминав у художньому тексті нагоди потеоретизувати (щоправда, не без іронії) з приводу такої синтетичності: “Інтелігенти, взагалі, неприємний нарід – заведуть, буває, якусь юринду: про аналогію якоїсь архітектоніки в літтворі з монтажем в кіні...” [23, с. 296].

Письменник особливо підкреслював роль ступеня довіри у спілкуванні, опосередкованому текстом, або, принаймні, хоча б створення ілюзії достовірності трансльованої інформації. Кіно у цій ситуації – такий вид мистецтва, який ефективно “купує” довіру читача і тим самим максимально завуальовує опосередкованість слова акторською грою у русі до реципієнта.

Вважається, що мистецтво кіно найбільш тісно наближається до реальності: “В кінофільмі ми бачимо події в екранному зобра-

женні, де кожний кадр має характер справді життєвого документа. У фільмі життя відтворюється з документальною точністю і саме тому воно сприймається як реальне, справді існуюче [12, с. 7]. Скажімо, красномовною у цій ситуації виявляється назва монографії В. Баскакова “Фільм – рух епохи” [1]. Юрій Лотман у розвідці “Семіотика і проблеми кіноестетики” [11] один із перших розділів присвячує питанню ілюзії реальності у мистецтві кіно, зазначаючи, що такий ефект є радше наслідком емоційного ставлення до побаченого, аніж логіки. Але так чи інакше, споглядаючи події, глядач відчуває себе співучасником цих подій, а отже, максимально довіряє їм. У цьому контексті кінороман Леоніда Скрипника “Інтелігент” (або як він сам його означив, “екранізований роман”) є відвертою спробою автора торкнутися ральних подій і подати їх у світлі власного бачення. Як правило, художній текст “говорить з нами не одним голосом, а як складний поліфонічно побудований хор” [11, с. 431], але у варіанті Л. Скрипника ми зустрічаємось із одноголоссям. Імплицитна іпостась автора, у такий спосіб, допомагала естетично освоїти кінодостовірність.

Вимога достовірності і підвищений попит на неї впливають із маніфестів “лівих”. Так, редакція “Нової Генерації” зауважувала: “ми звертаємося до наших читачів із проханням надсилати нам мовні документи, репортажі, записи – а не вірші й оповідання на “високі” теми, які (вірші, оповідання) неминуче йдуть до редакційної корзини з причин, зрозумілих всякому, хто прочитає наші “відповіді редакції”. Установка на документальний матеріал одразу виправдовує себе” [7]. Існувало навіть поняття “літератури факту”, куди, скажімо, Олег Ільницький пропонує зачислити оповідання Гео Шкурупія “Місяць з рушницею”, а сама редакція “Нової Генерації” вітала появу цих “Малюнків з червоноармійського життя”, адже автор тут “дає новий тип оповідання, що межується з репортажними начерками лівої практики й робить це із властивою йому легкістю, яка доводить про дальше удосконалення цього письменника” [6]. Ще один цікавий експеримент змішування “факту” з оповідною технікою белетристики спостерігаємо у його “Повісті про гірке кохання поета Тараса Шевченка”.

Текст згаданих “Матеріалів до біографії...” теж насажений “знаками” такої достовірності. Вже перше речення (“Вірізка з

“Вечірнього Радіо” [23, с. 293]) покликане завоювати віру реципієнта, що підсилюється приміткою-поясненням (“Найбільш освідомлена літературознавча газета на Україні”). Окрім того, автор відкрито проговорює свою приналежність до “Нової Генерації”, згадує імена Вячеслава Іванова, Аркадія Любченка, Ромена Роллана, назви періодичних видань (“Столичний Пролетарій”) тощо.

Максимально уникаючи ефекту передоручення (а отже, можливого перекодування) інформації, письменник у підзаголовках вводить назву (“З персональних спогадів”), обмежуючи цим самим кількість потенційних носіїв повідомлення до одного. Звідси – психологічна установка реципієнта на сприймання єдиної істини, позбавленість необхідності її аналізу-перевірки (адже ніхто і не зможе її спростувати чи підтвердити) і, нарешті, головне – повна довіра читача.

Саме крізь призму вимоги достовірності Л. Скрипник розглядав і мистецтво театру. Поєднуючи все це ще й з вимогою корисності, функціональності, письменник демонструє упереджене ставлення до театру, оскільки він заздалегідь “випадає” із категорії “соціальності”: “критерій “міри й способу сприймання споживачем даного мистецтва”, прикладений до театру, з його сумарною усіх мистецтв формою, свідчить про *цілковиту неспроможність театру до виконання будь-якої функціональної ролі...*” [25, с. 45], оскільки “споживач, абсолютно позбавлений можливості почути автора *безпосередньо*, що є неодмінною ознакою споживання публіцистичного твору, не вірить драматургічному творові” [25, с. 41].

Однак, попри епатажне відкидання Л. Скрипником методів театру, З.Голубєва цілком виправдано і аргументовано відчитує у романі “Інтелігент” момент відродження письменником принципу “вертепної дії” [3], для якої характерними ознаками є плакатна чіткість типажу, алегорична подібність зображуваних подій до артикульованих у давньому вертепі явищ кінця світу, краху, хаосу, концентрованість дії тощо.

Окрім застосування принципу розкадровки та вимоги достовірності, безпосередності, що належать до кінематографічних характеристик, Л. Скрипник залучає до стильової палітри свого наративу елементи специфічного сценарію для німого кіно (зображувальний монолог, “гру шрифтів”, “зримає слово”) [5, с. 6]. Проте

найбільш характерною ознакою саме “сценарного” стилю є мовна кваліфікація художніх текстів письменника, який завжди тяжів до сконденсованості, лаконічності висловлювання, насиченості фрази, активного залучення простого непоширеного, а то й номінативного речення. Ось, скажімо, характерний абзац: “Буття визначає свідомість, а Лопуцька, як ми вже бачили, марксист... А буття – це економіка. А економіка – це гонорар. А гонорар – це видавництва, театри. А видавництва та театри – це відповідні урядовці. А урядовці за свій рупор мають якраз саме цю найвідповідальнішу газету... – Діалектика, – сказав Лопуцька” [23, с. 303].

За всім цим криється копітка робота над словом, адже, як зазначає Оскар Рединг, “Л. Скрипник з самого початку поставив надзвичайно ясну проблему стилю свого роману і проблему ставлення свого (авторового) до героя” [16, с. 51].

Отож, реципієнт отримав по-новому зорганізовану, незвично структуровану оповідь, адекватне сприймання якої вимагає повної концентрації читача-глядача. Оформлення подієвості не так за рахунок принципу розповідання історії, як її споглядання інтригує “отримувача” інформації, оскільки висуває на передній план індивідуально-особистісну реакцію, схожу скоріше на імпровізацію, аніж на існуючий досвід засвоєння художнього тексту.

Література

1. Баскаков В. Фильм – движение эпохи. – М.: Искусство, 1989. – 222 с.
2. Гадзінський В. П’ятирічка і проблема літературної форми // Нова Генерація. – 1929. – № 10. – С. 37-44.
3. Голубева З. Новаторство українського радянського роману 20-х років (Проблематика. Характеры. Поиски формы): Автореф. дис. ... д-ра філол. наук / АН УРСР. Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К., 1967. – 42 с.
4. Єфремов П. Про роман В. Підмогильного “Місто” // Пflug. – 1928. – № 9. – С. 66-72.
5. Журенко О. Модерні тенденції української романістики 20-х рр. ХХ ст.: Автореф. дис. ... канд. філол. наук / НАН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2003. – 20 с.
6. Зміст та зауваження редакції // Нова Генерація. – 1928. – № 3.
7. Зміст та зауваження редакції // Нова Генерація. – 1929. – № 2.
8. Зміст та зауваження редакції // Нова Генерація. – 1929. – № 4.

9. Ільницький О. Український футуризм (1914-1930) / Пер. з англ. Р. Тхорук. – Львів: Літопис, 2003. – 456 с.
10. Левченко Н. Трансформації образності в мистецтві ХХ ст.: Автореф. дис. ...канд. філос. наук / Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України. – К., 2000. – 17 с.
11. Лотман Ю. Об искусстве: Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962-1993) / Сост. Р. Г. Григорьев, М. Ю. Лотман. – СПб.: Искусство, 1998. – 704 с.
12. Лучина Н., Шапоренко Т. Літературний сценарій і фільм. – К.: Державне видавництво обр. м-ва і муз. л-ри УРСР, 1960. – 24 с.
13. Підмогильний В. Відповідь на анкету “Моя остання книга” // Універсальний журнал. – 1929. – № 1. – С. 45.
14. Полторацький О. Практика лівого оповідання // Нова Генерація. – 1928. – № 1. – С. 50-60.
15. Редакція – Леонід Скрипник // Нова Генерація. – 1929. – № 3. – С. 5.
16. Редінг О. Лист до читачів Л.Скрипникового “Інтелігента” // Нова Генерація. – 1929. – № 10. – С. 48-53.
17. Семенюк Г., Ткачук М., Ковальчук О. Українська література: Підручник для 11 кл. середніх загальноосв. навч. закл. / За заг. ред. проф. Г. Ф. Семенюка. – К.: Освіта, 2002. – 512 с.
18. Склярєнко С. Борис Джин із Подолу (епізоди з роману) // Нова Генерація. – 1929. – № 8.
19. Скрипник Л. Асоціальні й соціальні мистецтва // Нова Генерація. – 1929. – № 11. – С. 26-33.
20. Скрипник Л. Газета // Нова Генерація. – 1929. – № 2. – С. 53-61.
21. Скрипник Л. Інтелігент. Екранізований роман на 6 частин з прологом та епілогом. – [Х.] : Пролетарій, [1929]. – 146 с.
22. Скрипник Л. Література // Нова Генерація. – 1929. – № 5. – С. 34-40.
23. Скрипник Л. Матеріали до біографії письменника Лопуцьки (3 персональних спогадів) // Нова Генерація. – 1928. – № 11. – С. 293-303.
24. Скрипник Л. Скульптура, архітектура, кіно // Нова Генерація. – 1929. – № 12. – С. 25-29.
25. Скрипник Л. Теарт, цирк, опера, танок, музика // Нова Генерація. – 1929. – № 4. – С. 41-50.
26. Френкель Л. Письменник і фото-кіно // Нова Генерація. – 1928. – № 4. – С. 294-298.